Mendelssohn

Elijah

1846

McCREESH

NFM NATIONAL FORUM OF MUSIC

Mendelssohn

Elijah

1846

MACCREESH WROCŁAW

BBC
Proms
BBC
Proms

RECORDING *Watford Colosseum, 29 August to 1 September 2011*
and Birmingham Town Hall 26 February 2012
RECORDING PRODUCER *Nicholas Parker*
BALANCE ENGINEER *Neil Hutchinson*
RECORDING ENGINEER *Chris Roberts*
EDITING *Nicholas Parker, Neil Hutchinson, Paul McCreesh*

All recording and editing facilities by Classic Sound Limited, London and Nicholas Parker

Performing edition by Paul McCreesh, based on an edition by R. Larry Todd (Carus)
and original 19th century sources

Libretto by Julius Schubring; English version by William Bartholomew;
Revisions (non-italicised text) by Paul McCreesh
Polish text after Biblia Tysiąclecia, 5th edition, 1991–2002: Ewelina Nowak

PHOTOGRAPHY © Benjamin Ealovega: Gabrieli Consort & Players and
Wrocław Philharmonic Choir rehearsing *Elijah* for a performance at the BBC Proms 2011
and in recording sessions at Watford Town Hall

CD SERIES CONCEPT AND DESIGN *www.abrahams.uk.com*

A Wratislavia Cantans / National Forum of Music production in collaboration
with Gabrieli Consort & Players. This disc is released under licence to Paul McCreesh's
record label Winged Lion, in partnership with Signum Records.
McCreesh / Wrocław is the logo of the Wratislavia Cantans oratorio series

2012 © Signum Records www.signumrecords.com
2012 ○ Winged Lion www.wingedlionrecords.com

NFM NATIONAL FORUM OF MUSIC

WROCŁAWMCCREESH

Mendelssohn

Elijah

1846

PAUL MCCREESH

WROCŁAW PHILHARMONIC CHOIR

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

ROSEMARY JOSHUA *Soprano*
SARAH CONNOLLY *Mezzo-soprano*
ROBERT MURRAY *Tenor*
SIMON KEENLYSIDE *Baritone*

JONTY WARD *Treble*
SUSAN GILMOUR BAILEY, EMILY ROWLEY JONES *Sopranos*
LUCY BALLARD, RUTH GIBBINS *Mezzo-sopranos*
SAMUEL BODEN, RICHARD ROWNTREE *Tenors*
ROBERT DAVIES, WILLIAM GAUNT *Basses*

GABRIELI CONSORT

WROCŁAW PHILHARMONIC CHOIR *Agnieszka Franków-Żelazny, Director*

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME:
CHETHAM'S CHAMBER CHOIR *Martin Bussey & Stephen Threlfall, Directors*
NORTH EAST YOUTH CHORALE *John Forsyth, Director*
TAPLOW YOUTH CHOIR *Gillian Dibden, Director*
ULSTER YOUTH CHAMBER CHOIR *Greg Beardsell, Director*

GABRIELI PLAYERS *Catherine Martin, Leader*
WILLIAM WHITEHEAD *Organ*

AGNIESZKA FRANKÓW-ŻELAZNY *Chorus Master*
JONATHAN LO *Assistant Conductor*
PAUL MCCREESH *Conductor*

The city of Wrocław in south-west Poland is both a deeply historic and dynamic modern-age city where economic growth and cutting-edge technology co-exist alongside a lively and flourishing cultural scene. It is home to one of Europe's oldest universities and to numerous festivals, of which the most widely known is Wratislavia Cantans, founded in 1966 by the great polish conductor, Andrzej Markowski. For over 46 years Wratislavia Cantans has welcomed many outstanding artists to the beautiful ancient churches and historic buildings within the City of Wrocław and in the surrounding area of Lower Silesia; it has recently been revitalised and expanded by its general director Andrzej Kosendiak and its artistic director, Paul McCreesh. The festival honours the vision of its founder in celebrating choral and vocal music of all sorts, especially that from within the oratorio tradition; it also seeks not only to bring many of the world's leading musicians to the city and surrounding Silesian towns, but also to engage these artists in collaborations with the many outstanding musicians resident in the city, in order to create a lasting impact in the city's artistic development.

Wrocław's growing reputation as an important artistic centre was recently confirmed by the commissioning of one of Europe's most prestigious concert halls, the National Forum of Music. The new complex will comprise an 1800-seat concert hall, three chamber recital rooms, with office, conference, exhibition and rehearsal spaces. It will be home to Wrocław's many ensembles and festivals as well as hosting performances by the world's leading orchestras and soloists. Co-financed by the European Union, designed by Prof. Stefan Kuryłowicz and with acoustical supervision by the renowned Artec consultancy, the hall's opening in 2013 is keenly anticipated. Furthermore, in 2016 Wrocław will be the European Capital of Culture.

This is the second in an ongoing series of oratorio recordings which celebrate the work of Wratislavia Cantans and its artistic director Paul McCreesh. The first in the series, Berlioz's *Grande Messe des Morts*, was recorded in the great Gothic church of St Mary Magdalene in Wrocław by a vast specially-convened ensemble, incorporating musicians from the Wrocław Philharmonic Orchestra, Wrocław Philharmonic Choir, the Gabrieli Consort & Players, outstanding young Polish string players and brass and percussion players from Chetham's School of Music in Manchester. The recording has received widespread acclaim:
"...Paul McCreesh, the festival's artistic director, has a profound understanding of the score and has inspired his Anglo-Polish forces, above all the superb chorus, to feel it with him and to take it to their hearts..." The Sunday Times
"...McCreesh has achieved something quite out of the ordinary in this performance of the Requiem... the impact is overwhelming..." The Gramophone
This new recording of Mendelssohn's *Elijah* continues the special relationship between these Anglo-Polish musicians in a different way, bringing the Wrocław Philharmonic Choir to the UK to join Gabrieli and its newly established Young Singers Scheme, forming a performing ensemble of over 400 musicians to record one of the great 19th century English oratorios.

PART ONE
CD1 – *68.30*

1 INTRODUCTION *1.05*
As God the Lord of Israel liveth

2 OVERTURE *3.35*

3 CHORUS *5.00*
Help, Lord!

4 DUET WITH CHORUS *2.14*
Lord, bow Thine ear to our prayer!

5 RECITATIVE *0.54*
Ye people, rend your hearts

6 ARIA *2.33*
If with all your hearts

7 CHORUS *4.14*
Yet doth the Lord see it not

8 RECITATIVE *0.56*
Elijah! Get thee hence, Elijah

9 DOUBLE QUARTET *2.36*
For He shall give His angels

10 RECITATIVE *1.17*
Now Cherith's brook is dried up

11 DUET *6.08*
What have I to do with thee

12 CHORUS *3.51*
Blessed are the men who fear Him

13 RECITATIVE & CHORUS *4.18*
As God the Lord of Sabaoth liveth

14 CHORUS *3.34*
Baal, we cry to thee

15 RECITATIVE & CHORUS *1.07*
Call him louder, for he is a god!

16 RECITATIVE & CHORUS *2.23*
Call him louder! He heareth not

17 ARIA *3.05*
Lord God of Abraham

18 QUARTET *2.05*
Cast thy burden upon the Lord

19 RECITATIVE & CHORUS *3.04*
O Thou, who makest

20 ARIA *2.04*
Is not His word like a fire

21 ARIA *2.38*
Woe unto them that forsake Him!

22 RECITATIVE AND CHORUS *5.33*
O man of God, help thy people!

23 CHORUS *4.04*
Thanks be to God!

PART TWO
CD2 – *67.28*

1 ARIA *5.23*
Hear ye, Israel

2 CHORUS *4.09*
Be not afraid, saith God the Lord

3 RECITATIVE & CHORUS *3.34*
The Lord hath exalted thee

4 CHORUS *1.40*
Woe to him, he shall perish

5 RECITATIVE *2.19*
Man of God

6 ARIA *5.09*
It is enough!

7 RECITATIVE *0.47*
See, now he sleepeth

8 TRIO *1.48*
Lift thine eyes to the mountains

9 CHORUS *3.21*
He, watching over Israel

10 RECITATIVE *2.15*
Arise, Elijah

11 ARIA *3.18*
Oh rest in the Lord

12 CHORUS *2.25*
He that shall endure to the end

13 RECITATIVE *1.44*
Night falleth round me, O Lord!

14 CHORUS *3.41*
Behold, God the Lord passed by

15 RECITATIVE *0.26*
Above him stood the Seraphim

16 QUARTET & CHORUS *3.27*
Holy, holy, holy is God the Lord

17 CHORUS & RECITATIVE *1.25*
Go, return upon thy way!

18 ARIA *2.42*
For the mountains shall depart

19 CHORUS *2.57*
Then did Elijah the prophet break forth

20 ARIA *2.37*
Then shall the righteous shine forth

21 RECITATIVE *1.12*
Behold, God hath sent Elijah

22 CHORUS *3.41*
But the Lord, from the North

23 QUARTET *3.36*
O come everyone that thirsteth

24 CHORUS *3.38*
Then shall your light shine forth

A MUSICAL ADVENTURE

The collaboration between the Wrocław Philharmonic Choir and Gabrieli Consort & Players began only five years ago, but during that time we have worked together on a number of projects in a wide range of repertoire, both at Wratislavia Cantans and on tour. It is both a joy and a challenge to create this large choir by merging singers from two countries with very different choral styles; but as the years have gone by, such projects have created exciting opportunities, not only to renew friendships and to make new acquaintances, but also to exchange views and opinions, and – most of all – to draw enormous pleasure from singing together. I don't think it's an exaggeration to say that it is this combination of contrasting ideas and experiences, under the joint enterprise and warm friendship of a Polish choirmaster and a British conductor, that gives our combined projects an amazing and unique sound.

On this occasion a third component was added to this already lively dynamic, when 200 talented young singers were invited to collaborate with us in recording one of the greatest choral masterpieces, Mendelssohn's *Elijah*. This was a truly inclusive project where nationality, age and status held no sway.

It was an outstanding experience to hear the wonderful orchestra of 19th century instruments, the thrilling sound of such an enormous choir in full voice, and four exquisite soloists. Above all, Paul McCreesh had to gather all before him. A visionary, an idealist, and a conductor of both passion and sensitivity. Always demanding, and often inspiring, he stretches the musicians technically and emotionally; he can be both demonically intense and angelically gentle.

Mendelssohn *Elijah* 1846

Collaborating with him offers a different perspective for a choirmaster; he is not the typical symphonic conductor, ill-at-ease with voices, but on the contrary has an obsession with text and a great love of choral sounds and colours. The choir is always treated as equal to the orchestra. In *Elijah*, where the choir is so crucial to the enterprise, this is essential.

In the Royal Albert Hall, where we performed *Elijah* as part of the BBC Proms, the atmosphere was simply electric, not least for the palpable thrill of young people experiencing the power of music in such a great setting. Even for a professional musician, the joy of so many musicians telling the story with utmost emotional commitment will long be remembered; the moments of extraordinary silence and the delighted applause of several thousand people were equally important and carried us through the four days of gruelling sessions that followed. No doubt for all of us the performance and recording of this extraordinary oratorio was the happiest of musical adventures; a rare occasion which combined true professionalism with raw passion, visceral energy and, above all, a great love for music.

Agnieszka Franków-Żelazny

Inevitably, researching a project such as this opens all sorts of doors into the musical world of the mid-19th century. This recording is based both on the original August 1846 Birmingham Town Hall performances, for which we are blessed with considerable evidence, and the first London performances at Exeter Hall in April 1847, for which information is harder to find. Maybe this itself is partly a reflection of the different organisations. At Birmingham one can almost smell the civic pride – a determination to rival anything that could be heard within the British shores. No expense was to be spared; many of London's finest musicians were brought up on a specially chartered steam train and the extensive programme booklet proudly lists the names of every performer and their home town. For the Exeter Hall performances, one senses a different complexion – a society for whom the quasi-religious participation of a greater number of amateurs was perhaps more important than the actual performing standard; although in later years this society was much rejuvenated by the conductor Michael Costa.

We have taken certain decisions based largely on the Birmingham performance, replicating both the size of the orchestra (a very large string ensemble with doubled woodwind, trumpets, drums and ophicleides, but single horns and trombones) and a chorus of around 300. (We have however eschewed the dubious luxury of 60 plus 'bearded altos', to use Mendelssohn's own description!) The London musicians – about two thirds of the string band and single wind players – rehearsed in the capital with the soloists before travelling to rehearsals with the chorus and local musicians in Birmingham. This probably suggests a solo/ripieno division of orchestral forces between the arias and the choruses, which is employed here.

This great period of industrial innovation clearly had its effect on the 19th century orchestra. The trumpeters play an adapted form of English slide trumpet, as developed by Thomas Harper, who played alongside his son in the first performance. It allows for occasional chromatic notes but is still fundamentally a natural trumpet, as indeed are Mendelssohn's trumpet parts. Two ophicleides underpin the brass section, in place of the later tuba, and they are augmented by a real curiosity – a contrabass or 'monstre' ophicleide; this extraordinary instrument was purchased by the Birmingham Festival in the 1830s, and was played by a well-known French virtuoso, Monsieur Prospère. There is apparently only one similar instrument remaining in the world in playable condition, and for this recording it was kindly provided by Ron Johnson of Albany, NY, to whom we are especially grateful. We have also added serpents to the choral bass line, as seems to have been a tradition – sometimes derided – of the Sacred Harmonic Society until very late in the 19th century. Conversely, the drums included the large set of 'Tower drums', quite possibly the same instruments Handel had used some hundred years earlier. The enormous size of these drums suggests that they were probably tuned to a lower octave whenever possible, creating a quite spectacular effect. Clearly the Victorians were particularly attracted to big bass instruments; the Sacred Harmonic Society's posters frequently advertise '500-700 performers including

16 double basses'. At Birmingham the magnificent organ was designed to support large choirs. Mendelssohn himself advised on revisions to the instrument, which had the first full 32-foot speaking stop on an English organ, mounted at the very front of the instrument for greatest acoustic – and visual – impression.

It is extraordinary how *Elijah* – by far the most popular oratorio of the 19th century – fell from grace in the 20th century. In recreating this huge Victorian event the aim is not to indulge in historical fantasy but to try and re-discover the power of this extraordinary work and why it inspired a whole generation.

Paul McCreesh

The last note of Elijah was drowned in a long-continued unanimous volley of plaudits, vociferous and deafening. It was as if enthusiasm, long-checked had suddenly burst its bonds and filled the air with shouts of exultation. Mendelssohn, evidently overpowered, bowed his acknowledgements and quickly descended from his position in the conductor's rostrum; but he was compelled to appear again, amidst renewed cheers and huzzas. Never was there a more complete triumph – never a more thorough and speedy recognition of a great work of art. Elijah is not only the chef-d'oeuvre of Mendelssohn, but altogether one of the most extraordinary achievements of human intelligence.

From a review in *The Times*, 27 August 1846

That this committee, deeply impressed by the unprecedented success of the oratorio of 'Elijah', written for this Festival, do return their very cordial and grateful thanks to Dr Felix Mendelssohn-Bartholdy for a Composition in which the most consummate musical knowledge and the highest intellectual conceptions are displayed; a Composition which will soon be universally known, and not only add to the fame, already so great, of the Author, but tend to exalt the art which he professes, and on which his genius and judgement reflect so much honour.

Minute from the meeting of the Birmingham Triennial Festival Committee, immediately after the festival, 29 August 1846 – *Elijah*, alongside *Messiah* was performed at every festival thereafter

To the Noble Artist who, surrounded by the Baal-worship of debased art, has been able, by his genius and science, to preserve faithfully, like another Elijah, the worship of true art, and once more to accustom our ear, amid the whirl of empty, frivolous sounds, to the pure tones of sympathetic feeling and legitimate harmony: to the Great Master, who makes us conscious of the unity of his conception, through the whole maze of his creation, from the soft whispering to the mighty raging of the elements. Inscribed in grateful remembrance by ALBERT, *Buckingham Palace, April 24, 1847*

A handwritten inscription by Prince Albert in the wordbook from the second London performance of *Elijah* at Exeter Hall, 23 April 1847, attended by the Queen and the Prince Consort

The Birmingham Triennial Festival developed from the Birmingham Music Meetings, which started in 1768 and continued, sporadically, until the Handel Commemoration Festival in 1784. The aim of the festivals was to raise funds for Birmingham General Hospital – they were 'society' events incorporating a series of musical performances, and, on the final evening, a grand ball held in a local hotel. In common with other English festivals such as Leeds and The Three Choirs (Hereford, Gloucester and Worcester), the early performers were all professional, comprising boys and men from local Cathedral and church choirs, with soloists singing with the choir. However, during the 19th century, slowly, over time, women replaced the boy sopranos. By the time of *Elijah*, in 1846, only four boys remained in the chorus, yet all the altos were still male – indeed, Mendelssohn expressed surprise at 'the bearded altos'. The first female altos joined the chorus in 1847 'as an experiment', but after that time the chorus became predominantly amateur, with some professional support, and women sang both alto and soprano parts. Even in the early years, the orchestral players were of the highest standard, mainly drawn from the London theatre and concert orchestras. The vocal soloists included many performers with international reputations, often recruited from continental Europe. The last Birmingham festival took place in 1912. The legacy of the Birmingham Festival is quite outstanding and included premieres of major oratorios by Dvořák, Saint-Saëns, Liszt, Parry, Bruch, Gounod and, perhaps most prominently, Elgar's *The Dream of Gerontius.*

In 1799, Joseph Moore, a local solicitor, became festival director, and it was during his inspired leadership that Mendelssohn was persuaded to come to Birmingham. He was no stranger to England, having first visited London in 1829. Moore invited him to the 1837 and 1840 Birmingham festivals as pianist, organist and composer. The remarkable celebrity status he soon achieved (and the downturn in receipts for the 1843 festival, from which he was absent) made him the obvious choice as resident conductor for the 1846 festival and he was commissioned to write a new oratorio for the occasion. In the event, Mendelssohn wasn't well enough to conduct the whole festival but he agreed to compose and conduct *Elijah*.

Mendelssohn had begun to plan a major choral work based on an Old Testament subject as early as 1837. He had extensive discussions with his close friend, Karl Klingemann, but although they remained on good terms, Klingemann eventually declined to write a libretto. In due course, the Birmingham commission stimulated Mendelssohn to return to the project and Julius Schubring was persuaded to undertake the task of writing a libretto, in German.

Mendelssohn's correspondence with Joseph Moore indicates how difficult he was finding the commission, even suggesting, only four months before the festival, that another of his completed works, *Athalie*, should be performed instead. One can only conjecture at the relief of the festival commitee when they received Mendelssohn's letter of 8 May 1846: *"I intend to send the whole of the first part of my oratorio in the course of the next fortnight. It is by far the greater part of the two; the choruses from the second part will be in England towards the beginning of July, and the rest of the whole by the middle of that month. All this, Deo volente."*

Much though remained to be done. The German libretto required translation which, at Mendelssohn's request, was commissioned from William Bartholomew in London, following past successful collaborations. The chorus-parts needed to be engraved and printed before the chorus could be trained in time for the performance on 26 August. In fact, Mendelssohn was still making changes and revising both score and parts (using a system of colour-coding) as late as the London rehearsals the week before the premiere. The correspondence between Mendelssohn and Bartholomew during the translation process is revealing. Conducted entirely in English, it shows Mendelssohn's impressive grasp of the language and the meticulous interest he showed in the translation, not only in matters of word accentuation but also in respect of the need to translate the libretto's Lutheran phraseology into that of the Anglican King James Bible. The partnership between Mendelssohn and Bartholomew was very much one of true equals; Mendelssohn frequently suggested textual amendments and in turn accepted many of Bartholomew's musical revisions where it better served the English language. Indeed, the overture itself, lacking in the original plan, was written at Bartholomew's instigation.

It was usual for the Birmingham Festival to attract some of the finest singers from both the UK and continental Europe. Typically a dozen or so singers were engaged for each festival, and the solo roles shared amongst them. Mendelssohn was particularly concerned about the part of Elijah and wrote to Joseph Moore on 8 May 1846: *"The most essential condition for my Oratorio is a most excellent barytone-singer – a man like Pischek, or Staudigl, or Oberhofer."* The festival committee secured the services of Joseph Staudigl, who proved a towering success. The soprano part was originally intended for the famed 'Swedish nightingale' Jenny Lind, although in the event she was unable to appear and only sang the role after Mendelssohn's death. In the first performance the part was sung by Maria Caradori-Allan; Mendelssohn's evident irritation, expressed in a letter to a friend, tells us much about his vocal ideals: *"… the worst was the soprano part… all so pretty, so pleasing, so elegant, at the same time, so flat, so heartless, so unintelligent, so soulless, that the music acquired the sort of amiable expression about which I could go mad even today when I think of it."* The other parts were better served; the contralto was sung by Maria Hawes, whose rendition of 'O rest in the Lord' so touched Mendelssohn that he abandoned plans to cut the number. Likewise, Mendelssohn lavished great praise on the young tenor Charles Lockey, saying in a letter to his brother that he *"sang the last air so beautifully, that I was obliged to collect all my energies so as not to be affected, and to continue beating time steadily."*

By 1846, Mendelssohn had become the 'darling' of the Birmingham Festival and his appearance was greatly anticipated. According to the London *Times* reporter, the morning of the performance was a bright, clear day, with throngs of concert-goers arriving at Birmingham Town Hall in their various forms of horse-drawn transport, following the one-way system and observing the strict procedures for set-down prescribed by the Triennial Festival Committee. From

early morning, New Street, from the Hen and Chickens Hotel at the Bull Ring end to the Town Hall, was thronged with onlookers. The audience also arrived early and the chorus and orchestra were in their places well before Mendelssohn took his place on the rostrum at 11.30am. The performance of *Elijah* was to last over two and a half hours – eight movements were encored during the performance – and there followed a short interval and a selection of other items lasting a further half hour. A total of 400 performers and an audience of 2000 were in their places for more than three and a half hours, in an auditorium with only one small privy!

Both the performance and reception delighted Mendelssohn, but as so often was the case, he felt the need to make further changes. When writing to his London publisher, Mendelssohn described his constant need to change and adjust his compositions as 'a dreadful disease' from which he suffered chronically and severely. For the edition to be published the following year, he made a multitude of small amendments to instrumentation, harmony and part-writing; he also undertook more substantial reworkings, including revisions to the libretto, where he felt he could do better justice to the structure. Perhaps the most remarkable revision to the score is in the final section of the work, where the celebration of Elijah as a prophet of the Messiah is substantially elaborated. One notable casualty from Mendelssohn's editing process was the delightful duet, 'Lift thine eyes', for solo soprano and contralto with string and woodwind accompaniment. Chorley, the music critic of the *Athenaeum* related the story that Mendelssohn, after the performance, said to him in his merriest manner,

"Come, and I will show you the prettiest walk in Birmingham." Mendelssohn then led Chorley and other friends to the banks of the canal, at Gas Street Basin. There, on the tow-path between the bridges, they walked for more than an hour discussing the new oratorio. According to another member of the group – Mr Moore – it was there and then, amidst the scenery of the coal and cinder heaps, that a sudden thought struck Mendelssohn to change the duet in to the now famous trio.

For all Mendelssohn's desire to make further artistic improvements, it is hard to underestimate the success of the first performance of *Elijah*. It was clearly one of the great days in Mendelssohn's life, as he expressed in a letter to Frau Livia Frege dated 31 August 1846: *"the rich, full sounds of the orchestra and the huge organ, combined with the powerful voices of the chorus, who sang with sincere enthusiasm; the wonderful resonance in the huge grand hall, an admirable English tenor; Staudigl too, who took all possible pains and whose talents and powers you already well know, some very good second soprano and contralto solo singers; all executing the music with special zest and the upmost fire and spirit doing justice not only to the loudest passages, but also to the softest pianos in a manner which I never before heard from such masses; and, in addition, an impressionable kindly hushed and enthusiastic audience – now still as mice, now exultant – all this is indeed sufficient good fortune for a first performance. In fact, I never in my life heard a better, or I may say one as good; and I almost doubt whether I shall ever again hear one equal to it, because there were so many favourable combinations on this occasion."*

Derek Acock

INTERVIEW

PAUL McCREESH & JOHN FORSYTH

John Forsyth, director of the North East Youth Chorale, in discussion with Paul McCreesh about recording Mendelssohn's *Elijah*.

John Forsyth: There are many great oratorios that you could have chosen to record. Why Elijah?

Paul McCreesh: In the history of music, few works have enjoyed the astounding success that greeted the first performance of *Elijah*. Yet today, *Elijah* is often regarded as a second-rate work: I wanted to go back and discover what it was about this piece that so enthralled 19th century audiences.

What did your research reveal?

For all its iconic status, *Elijah* is very much a product of its time. However much we might assert that there is one single, enduring religious truth, in fact (as with everything) religious ideas fluctuate with time and fashion. *Elijah* is not just a great musical work of art but a piece that encapsulates a particular moment of English religious emotion: Mendelssohn also clearly understood the huge artistic possibilities in the emerging English choral society tradition. Of course, Mendelssohn had performed *St Paul* some years earlier in Birmingham and by now clearly knew how to write successfully for large chorus and orchestra. *Elijah* is absolutely the greatest example of 19th century English choral writing, albeit from relatively early in the century... and written by a German!

By this stage of his life, the German Mendelssohn was very anglicised, wasn't he?

Yes indeed. He was a great favourite and not only amongst musicians – he was even well known to Prince Albert and Queen Victoria. He was by all accounts extremely charming. Although *Elijah* was composed with a German libretto, Mendelssohn clearly desired to create a wholly convincing translation, paraphrasing the bible wherever possible. He engaged in voluminous correspondence with the translator William Bartholomew which, apart from anything else, underlines his extreme fluency in English.

To what extent do you think Mendelssohn's personality is reflected in his choice of subject?

I think it's always possible to over-analyse, but it is nevertheless interesting that Mendelssohn's two great oratorios, *St Paul* and *Elijah*, focus on two characters who are on some level outsiders. It is probably no coincidence that Mendelssohn, a foreigner of Jewish descent, embracing both German Lutheranism and English Anglicanism, was attracted to these characters.

How did Mendelssohn handle the dramatic narrative of Elijah's story?

Elijah – like many oratorios – does not follow one seamless, through-composed dramatic narrative. It is constructed around a series of biblical episodes, events in Elijah's life, which are then loosely tied together – much as in *Messiah*. *Elijah* is often criticised because the majority of the more dramatic sequences are in part one. However, this is to fall into the trap of judging oratorio by operatic criteria. The second part, with its great final apotheosis celebrating Elijah as the foreteller of the Messiah makes perfect religious sense and draws the listener in – as oratorio must – to propose a contemplative religious moral. Within the confines of the oratorio tradition, *Elijah* is tightly constructed; it is both

indebted to the early oratorio tradition, but is also a very modern work.

I always feel that the character of Elijah is drawn with immense sympathy; he is not a 'cardboard cut-out' saint but a real flesh-and-blood man for whom the moral struggle comes at real personal cost. For us today, his character forms a welcome contrast to the inevitable tendency for Victorian moralising.

There are huge influences at play here aren't there – Bach's shadow is especially dominant.

Yes, Bach's influence on Mendelssohn is widely acknowledged and I'm sure his spirit must have hovered over Mendelssohn throughout his life, especially as he was working in the very same organ loft. Mendelssohn seems in fact to have assimilated the broad heritage of earlier Lutheran music, and not just in the pseudo-chorales; the great chorus of angels, 'Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth', might almost have been written by Praetorius or Schütz. However, I also think that Handel's sprit inhabits the piece just as much as Bach's: all those dramatic moments at the end of part two – especially the fire and whirlwinds of Elijah's ascent into heaven – seem to speak of Handel's *Israel in Egypt* above all else.

Whilst the earlier oratorios to which this work is indebted were generally performed with relatively small choral forces, for this recording you opted to work with extraordinarily large forces. Why?

I've always been very concerned to work with forces appropriate to each particular work – I was, after all, the first conductor to have recorded the *St Matthew Passion* with just solo voices! Handel's oratorios, even in his own time, were performed with quite large forces – he would certainly have known orchestras of 60 strings and double winds – and late 18th and early 19th century performances of those works were very greatly inflated. Mendelssohn would certainly have heard performances with several hundred musicians. We are blessed with so much material relating to the Birmingham premiere of *Elijah* that it seemed an irresistible proposition to base our forces on that particular event.

What are the challenges of working with such large forces – not just voices, but a huge orchestra too?

Obviously there are difficulties that are intrinsic to the coordination of such a vast ensemble. However, I am constantly reminded that if, as far as possible, you emulate what the first performers did, you will nearly always get it right. It's so fascinating. On paper, it is surprising that, for the Birmingham performance, the trumpets and drums were doubled, but the trombones and horns were not: clearly this might create a lack of balance, but there was hardly a moment in the 10 days of this project when I questioned the balance of the ensemble. Of course, the use of period instruments is a significant factor in this, because they are inherently more suited to the delicacies of Mendelssohn's orchestral writing.

I have to admit that I was amazed at how over 100 string players produced such subtle and nuanced playing.

Yes, I agree that the inherent lightness of the sound was marvellous. The sound of an entirely gut strung orchestra playing with minimal vibrato is immensely rich, beautiful and coloured, because the instruments speak naturally.

Mendelssohn's very detailed articulations also work much more comfortably on these sorts of instruments.

How much time did you spend working with the principal players to prepare for the project?

One of the most wonderful things about this project for me was the feeling that every one of the 400 musicians involved wanted this project to succeed magnificently. The principal players and I spent a great deal of time discussing instruments. At the premiere there would have been a great variety of instruments used – the Birmingham orchestra included many older, often amateur, musicians who we suppose would not have had the most up to date instruments – many would have played violins in transitional baroque/classical style. Alongside them, there would also have been musicians playing more modern instruments, using the new tourte bows. Likewise, some of the instruments would have been set up with the old style equal tension across all four strings whereas others would be working on the newer system using slightly graded tension between highest and lowest strings. To recreate this we assembled a very diverse array of string instruments, to create a mixed orchestra. However, that flexibility was complemented by absolutely rigorous instructions regarding the type of strings used: proper historical stringing – which to be frank is all too often ignored by so-called period instrument orchestras – is a hallmark of Gabrieli's sound.

I was also struck by how you encouraged the organ to be such an important part of proceedings.

I think in most sacred music the organ should have a far more prominent role in the sound picture than is currently fashionable. The Birmingham Town Hall organ was of course the most spectacular of its day and we were lucky to be able to record with this organ. It has been dubbed-on electronically because the projection of the sound is so vivid that it would be incredibly difficult to record in the Town Hall and recreate an acceptable recording balance. It's good to know that sometimes modern technology can enable us to out-do certain aspects of authenticity!

How much work did you have to do on preparing the score for the recording?

Elijah is not a difficult work to edit: there are three very good editions already available, so I didn't prepare my own edition, as I often do. However, I did do a lot of work on the vocal score, as there are many small differences wich needed resolving. My main area of interest was making the English text work. Mendelssohn entered into correspondence with William Bartholomew regarding the libretto and was obviously at pains to make it work in English, even giving Bartholomew free rein to change the musical notation where necessary. On the whole the quality of the English libretto is really extremely fine, but there remains the occasional problem with uncomfortable word setting, particularly in recitative; and there are also a few problems towards the end of the work, where perhaps one senses composer and librettist under the pressure of time. I have been happy to make a few minor amendments to text and underlay where the word setting and sense can be improved.

For all the success of the premiere, Mendelssohn went on to make further changes – can you describe these?

Although we are basing the performance forces on the Birmingham premiere, we follow the musical text of Mendelssohn's standard version which includes the substantial revisions that he made for the work's second performances in Exeter Hall the following year. Whilst the first version, as performed in Birmingham, has been fascinatingly reconstructed in recent years, it is very hard to deny that Mendelssohn's changes represent a dramatic improvement in matters of form, structure and musical detail.

As well as the emergence of the choral society tradition, I wonder what effect the premiere of works such as this had on the development of music education in the UK. It's probably no coincidence that the 1872 Education Act, just a few decades later, was the first time that music was included in the school curriculum and of course how are children first taught music...? By singing!

There was obviously a real interest in choral singing at this time. Choral music was certainly regarded as a healthy activity, especially when allied to the promulgation of the word of God. The Sacred Harmonic Society's performance at London's Exeter Hall the following year used a chorus and orchestra that contained many amateurs, who would have taken part in the oratorio as a quasi-religious or moral experience. And of course the performance of oratorio for charitable purposes, which goes right back to Handel's time, would have been a worthy motivation for many involved.

How did you assemble such a vast choir for this recording?

Clearly the sound of a huge choir can be utterly thrilling, but one thing that I am absolutely passionate about is obtaining the same flexibility and beauty of sound from a large chorus that one would demand of a small choir. I always talk about trying to be the 'world's largest chamber choir': I want to emulate the extremely nuanced, coloured and articulate singing that a chamber choir can produce, whilst revelling in the quite extraordinary weight of sound that one can only deliver with such big forces. To my mind, *Elijah* demands these kinds of forces. As so often with music, if you go back to the crucible of invention, the moments when these pieces come into being, you uncover a central truth, perhaps the essence of what made those early performances so astoundingly successful, and suddenly the work is brought back to life. Above all else, *Elijah* to me feels like the ultimate 'community event', a good century before the term 'outreach' had been invented!

The joy of this project was that we were able to involve people from many walks of life. This particular production is a continuing celebration of the relationship that I have with the city of Wrocław, who are the sponsors of this recording. In my position as artistic director of the city's international festival, Wratislavia Cantans, I was able to work again with the wonderful Wrocław Philharmonic Choir alongside my own Gabrieli choir. This project also gave me an opportunity to engage many young people in the joy of massed choral singing, bringing together four of the UK's leading youth choirs under the banner of the

Gabrieli Young Singers Scheme. This initiative supports these young singers, and the four choirs' wonderful directors, by giving them the rare opportunity to perform in a professional environment. I am a great believer in the talents of young people and I have long learnt that the higher one raises the bar, the higher they jump. I hope that the success of this project is sound proof of that.

Did you find it difficult to rehearse the piece? There was a great buzz and, as you infer, everyone really pulled together, but it must have been quite a task, to say the least, to manage those forces.

Obviously one of the great challenges for me was to work with an ensemble that ranged from 14 year olds to one of the world's foremost baritones! One has to address very complicated concepts in a way that is simple enough for some, whilst not patronising for others. In the end, it's all about teamwork – I would especially like to pay tribute to the Gabrieli and Wrocław singers, who really embraced this project, giving of themselves 100% both musically and personally. The whole project was underpinned by an amazing sense of discovery: professionals sat next to young people, giving advice and guidance as we went along. I know that many of the professionals felt that this was a truly moving experience and a project that they would never forget: that is the most wonderful accolade.

Having worked with many of these young people during the project, I can certainly attest to the fact that they were changed people as a result of the experience.

That's fantastic to hear. I believe that we have a great obligation to ensure that we don't neglect the talent of the next generation. The development of our Young Singers Scheme is not geared towards training the next generation of professional musicians – if a few people emerge from the scheme and enter the business then that's wonderful – but I am just as concerned about developing and inspiring tomorrow's audiences. Where I can, I want to give these young people an appreciation of this wonderful art and to add in some small part to their experience of all that life has to offer.

I think we have to address our approach to core culture. It takes time to learn the language of great art, music and literature but it is deeply rewarding when you take the time. In a fast-moving world, with its emphasis on instant entertainment, the importance of the fine arts becomes threatened: cultural languages, be it art or music, take time to assimilate; this is a world apart from the general pace of modern life. I was not brought up in some rarefied atmosphere with volumes of literature in every room, and still would not describe myself as a renaissance man, but I was blessed with parents and a school that encouraged a degree of experimentation and a connection with the artistic world. I fear that too many young people have no exposure to that. At the same time, I remain pragmatic: obviously not everyone in the world wants to sing *Elijah* – that's fine, but it breaks my heart that there are people out there who do want to experience something like this and are not given the opportunity.

THE BIRMINGHAM TOWN HALL ORGAN

Birmingham's new temple of music, the Town Hall, opened in 1834 and was furnished with William Hill's gigantic, state-of-the-art organ from the outset. The only one in Britain at this date with a full 32' façade, it was enlarged and extended over the next 15 years or so to become louder and more colourful than any other in the country. The organ's main function was to accompany the large-scale music festivals with their massed choral concerts, and, as time went on, solo organ recitals. Mendelssohn played it in 1837 and 1840 and found the action to be too heavy. Nevertheless, his influence helped push this instrument and British organ-building in general towards a more Europeanised style, with true choruses on the manuals, C-compass manuals and a full set of pedals suitable for playing the music of Bach. This was the organ played by Dr Gauntlett, close friend and colleague of Mendelssohn's, at the first performance of *Elijah* in 1846.

In making this recording, an attempt has been made to engage as far as possible with the historical material in this much-adapted organ. Whole divisions have been re-sited, re-voiced and put at different wind-pressures over the years, so it is difficult to say with certainty what sounds emerged under Dr Gauntlett's fingers at the premiere of *Elijah*. Nonetheless, by eliminating stops which speak with an evidently modern voice (the whole of the Bombarde division, for instance, and some of Willis III's additions from the 1930s) and making an imaginative attempt to recreate what we know of the sound of an early Hill organ, we hope to have come close to it. There can be little doubt that Gauntlett would have employed the two innovative extremes of this organ – the 32' stops (both reed and flue pipes, the latter as the painted pipes in the case-front) and the high-pressure Tuba Mirabilis (then called the 'Grand Ophicleide'). Indeed, the ascent of Elijah into Heaven aboard a fiery chariot all but demands the Grand Ophicleide to be drawn, to fill out what would otherwise be a very scant orchestral texture. Where Gauntlett sat, at a console further towards centre stage than its present-day site, he literally formed the central sound around which the orchestra played. In this recording, the organ's sacred thunder, accompanying only the Godly choruses, is similarly envisioned as the core of the choral and orchestral sound.

William Whitehead

Mendelssohn *Elijah* 1846

PART ONE – CD 1

1 INTRODUCTION

Elijah — *As God the Lord of Israel liveth, before whom I stand*
There shall not be dew nor rain these years, but according to my word.

2 OVERTURE

3 CHORUS

The People — *Help, Lord! Wilt Thou quite destroy us? The harvest now is over, the summer days are gone, and yet no power cometh to help us! Will then the Lord be no more God in Zion? The deeps afford no water! And the rivers are exhausted! The suckling's tongue now cleaveth for thirst to his mouth! The infant children ask for bread! And there is no one breaketh it to feed them!*

4 DUET WITH CHORUS

The People — *Lord, bow Thine ear to our prayer!*
Two Women — *Zion spreadeth her hands for aid, and there is either help nor comfort.*

CZĘŚĆ PIERWSZA – CD 1

1 WPROWADZENIE

Eliasz — *Na życie Pana, Boga Izraela, któremu służę!*
Nie będzie w tych latach ani rosy, ani deszczu, dopóki nie powiem.

2 UWERTURA

3 CHÓR

Lud — *Pomóż, Panie! Czy całkiem nas zgładzisz? Minęły żniwa, skończyła się letnia pora, a my nie jesteśmy wybawieni! Czy więc nie będzie naszym Panem Bóg na Syjonie? Głębinom brakuje wody i rzeki wyczerpane. Z pragnienia język ssącego przysechł do podniebienia; maleństwa o chleb błagały – a nie było nikogo, kto by im łamał.*

4 DUET Z CHÓREM

Lud — *Panie, nakłoń swe ucho do modlitw naszych!*
Dwie kobiety — *Wyciągnął Syjon swe ręce po pomoc, lecz nie nadeszła pomoc ni pocieszenie.*

5 RECITATIVE

Obadiah *Ye people, rend your hearts and not your garments; for your transgressions,* the prophet *Elijah hath sealed the heavens, through the word of God. I therefore say to ye, forsake your idols, return to God; for He is slow to anger, and merciful, and kind, and gracious, and repenteth Him of the evil.*

6 ARIA

Obadiah *"If with all your hearts ye truly seek me, ye shall ever surely find Me." Thus saith our God. O! that I knew where I might find Him, that I might even come before His presence!*

7 CHORUS

The People *Yet doth the Lord see it not, He mocketh at us! His curse hath fallen down upon us, His wrath will pursue us till He destroy us. For He, the Lord our God, He is a jealous God, and He visiteth all the fathers' sins on the children to the third and the fourth generation of them that hate Him. His mercies on thousands fall, on all them that love him and keep his commandments.*

5 RECYTATYW

Obadiasz *Rozdzierajcie jednak serca wasze, a nie szaty za swe grzechy! Prorok Eliasz zamknął niebiosa przez słowo Boże. Dlatego mówię wam: porzućcie swe bożki, powróćcie do Boga. On bowiem jest łaskawy, miłosierny, nieskory do gniewu i wielki w łaskawości, a lituje się na widok niedoli.*

6 ARIA

Obadiasz *„Jeśli będziecie mnie szukać z całego serca i całej duszy swojej, na pewno mnie znajdziecie." Tak mówi nasz Bóg. Obym ja wiedział, gdzie można go znaleźć, gdybym tylko mógł stanąć przed Jego obliczem!*

7 CHÓR

Lud *Lecz Pan tego nie widzi i szydzi z nas! Jego klątwa spadła na nas, Jego gniew będzie nas ścigać, póki On nas nie zniszczy. Bowiem On, Pan Bóg nasz, to Bóg zazdrosny, który karze nieprawości ojców na synów w trzecim i czwartym pokoleniu tych, którzy Go nienawidzą. A Jego łaska pada na tysiące tych, którzy go miłują i dotrzymują jego przykazań.*

8 RECITATIVE

Angel — *Elijah! Get thee hence, Elijah, depart and turn thee eastward; thither hide thee by Cherith's brook. There shalt thou drink its waters, and the Lord thy God hath commanded the ravens to feed thee there; so do according unto His word.*

9 DOUBLE QUARTET A,B,C,D,E,F,G,H

[Angels] — *For He shall give His angels charge over thee, that they shall protect thee in all the ways thou goest; that their hands shall uphold and guide thee, lest thou dash thy foot against a stone.*

10 RECITATIVE

Angel — *Now Cherith's brook is dried up, Elijah, arise and depart; and get thee to Zarephath; thither abide! For the Lord hath commanded a widow woman there to sustain thee. And the barrel of meal shall not waste, neither shall the cruse of oil fail, until the day that the Lord sendeth rain upon the earth.*

11 DUET

The Widow — *What have I to do with thee, O man of God? Art thou come to me, to call my sin unto remembrance? To slay my son art thou come hither? Help me, man of God! my son is sick, and his sickness is so sore, that there is no breath left in him.* I mourn all the day and languish, *I lie down and weep at night. See mine affliction, be thou the orphan's helper!*

8 RECYTATYW

Anioł — *Eliaszu! Odejdź stąd, Eliaszu, i udaj się na wschód; tam skryj się przy potoku Kerit. Tam wodę będziesz pił z potoku, a krukom Pan, Bóg twój, nakazał, by cię żywiły; zrób tak, jak ci On przykazał.*

9 PODWÓJNY KWARTET A,B,C,D,E,F,G,H

[Anioły] — *Bo swoim aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach. Na rękach będą cię nosili, abyś nie uraził swej stopy o kamień.*

10 RECYTATYW

Anioł — *Potok Kerit już wysechł, Eliaszu. Wstań, idź do Sarepty i tam zamieszkaj. Bowiem Pan nakazał tam pewnej wdowie, aby cię żywiła. Dzban mąki nie wyczerpie się i baryłka oliwy nie opróżni się aż do dnia, w którym Pan spuści deszcz na ziemię.*

11 DUET

Wdowa — *Czego ty, mężu Boży, chcesz ode mnie? Czy po to przyszedłeś do mnie, aby mi przypomnieć moją winę? Aby przyprawić o śmierć mego syna? Pomóż mi, mężu Boży! Mój syn zachorował, a choroba tak bardzo się wzmogła, że przestał oddychać. Cały dzień płaczę i usycham, kładę się i szlocham nocą. Zobacz, jakam nieszczęśliwa, ratuj sierotę!*

Elijah	*Give me thy son. Turn unto her, O Lord my God; O turn in mercy, help this widow's son! For thou art gracious, and full of compassion, and plenteous in mercy and truth. Lord my God, O let the spirit of this child return, that he again may live.*
The Widow	*Wilt thou shew wonders to the dead? There is no breath in him.*
Elijah	*Lord my God, O let the spirit of this child return, that he again may live!*
The Widow	*Shall the dead arise and praise thee?*
Elijah	*Lord, my God, let the spirit of this child return, that he again may live!*
The Widow	*The Lord hath heard thy prayer, the soul of my son reviveth! My son reviveth!*
Elijah	*Now behold, thy son liveth!*
The Widow	*Now by this I know that thou art a man of God, and that His word in thy mouth is the truth. What shall I render to the Lord, for all his benefits to me?*
Elijah and the Widow	*Thou shalt love the Lord thy God; with all thine heart, and with all thy soul, and with all thy might. O blessed are they who fear Him!*

12 CHORUS

The People	*Blessed are the men who fear Him, they ever walk in the way of peace.* *Through darkness riseth light, light to the upright.* *He is gracious, compassionate; He is righteous.*

Eliasz	*Daj mi swego syna. Wejrzyj na nią, o Panie, mój Boże; zmiłuj się i racz pomóc synowi wdowy! Bo Tyś jest łaskawy i miłosierny, bardzo łagodny i wierny. Panie, mój Boże, powróć duszę tego dziecka, daj mu znowu żyć.*
Wdowa	*Czy dla cieniów czynisz cuda? On już nie oddycha.*
Eliasz	*Panie, mój Boże, powróć duszę tego dziecka, daj mu znowu żyć.*
Wdowa	*Czy zmarli wstaną i będą cię sławić?*
Eliasz	*Panie, mój Boże, powróć duszę tego dziecka, daj mu znowu żyć.*
Wdowa	*Pan wysłuchał twej modlitwy, dusza mego syna ożyła! Mój syn ożył!*
Eliasz	*Patrz, syn twój żyje!*
Wdowa	*Teraz już wiem, że naprawdę jesteś mężem Bożym i słowo Pańskie w twoich ustach jest prawdą. Cóż oddam Panu za wszystko, co mi wyświadczył?*
Eliasz i Wdowa	*Będziesz miłować Pana, Boga twojego, z całego swego serca, z całej duszy swojej, ze wszystkich swych sił. Błogosławieni, którzy boją się Pana!*

12 CHÓR

Lud	*Błogosławieni, którzy boją się Pana, oni na wieki będą kroczyć drogą pokoju.* *W ciemności wschodzi światło, światło dla prawych.* *On jest łagodny, miłosierny i sprawiedliwy.*

13 RECITATIVE & CHORUS

Elijah *As God the Lord of Sabaoth liveth, before whom I stand;*
Three years this day fulfilled, I will shew myself unto Ahab; and the Lord
will then send rain again upon the earth.

Ahab *Art thou Elijah, art thou he that troubleth Israel?*

The People *Thou art Elijah, thou he that troubleth Israel!*

Elijah *I never troubled Israel's peace; it is thou, Ahab, and all thy father's house.*
Ye have forsaken God's commands, and bowed before the idol Baal.
Now send, and gather to me the whole of Israel unto Mount Carmel;
there summon the prophets of Baal, and also the prophets of the groves,
who are feasted at Jezebel's table. Then we shall see whose God is the Lord.

The People *And then we shall see whose God is the Lord.*

Elijah *Rise then, ye priests of Baal; select and slay a bullock, and put no fire under it;*
uplift your voices and call the god ye worship; and I then will call on the Lord
Jehovah: and the god who by fire shall answer, let him be God.

The People *Yea, and the god who by fire shall answer, let him be God.*

Elijah *Call first upon your God, your numbers are many. I, even I* alone *remain*
one prophet of the Lord. Invoke your forest gods, and mountain deities.

13 RECYTATYW I CHÓR

Eliasz *Na życie Pana, Boga Zastępów, któremu służę;*
Trzy lata dziś minęły, ukażę się więc Achabowi, a wtedy Pan ześle znów
deszcz na ziemię.

Achab *Czyś ty to Eliasz, dręczyciel Izraela?*

Lud *Tyś jest Eliasz, dręczyciel Izraela!*

Eliasz *Nigdy nie dręczyłem pokoju Izraela. To właśnie ty, Achabie, i ród twojego ojca,*
wyście porzucili przykazania Pańskie i Toś ty kłaniał się bożkowi Baalowi.
Więc zaraz wydaj rozkaz, aby zgromadzić przy mnie całego Izraela na górze Karmal,
a także proroków Baala oraz proroków Aszery, stołowników Izebel.
Wtedy zobaczymy, czyj Bóg jest Panem.

Lud *A wtedy zobaczymy, czyj Bóg jest Panem.*

Eliasz *Powstańcie więc, kapłani Baala, wybierzcie sobie jednego cielca i zabijcie go, lecz*
ognia nie podkładajcie. Wznieście swe głosy i wzywajcie boga, którego czcicie,
a potem ja wezwę Pana Jahwe, a ten bóg, który odpowie ogniem, okaże się Bogiem.

Lud *Tak, ten bóg, który odpowie ogniem, okaże się Bogiem.*

Eliasz *Wzywajcie waszego boga pierwsi, jest was więcej. Tylko ja sam ocalałem jako*
prorok Pański. Wzywajcie swoich bogów leśnych i bóstwa górskie.

14 CHORUS

Baalites *Baal, we cry to thee, hear and answer us! Heed the sacrifice we offer!*
Hear us and answer us, Baal! Hear, mighty god! Baal, O answer us!
Baal, let thy flames fall and extirpate the foe!

15 RECITATIVE & CHORUS

Elijah *Call him louder, for he is a god! He talketh, or he is pursuing, or he is in a journey;*
or, peradventure, he sleepeth: so awaken him! Call him louder, call him louder!
Baalites *Hear our cry, O Baal! Now arise, wherefore slumber?*

16 RECITATIVE & CHORUS

Elijah *Call him louder! He heareth not. With knives and lancets cut yourselves*
after your manner. Leap upon the altar ye have made, call him and prophesy,
not a voice will answer you: none will listen, none heed you.
Baalites *Baal! Baal! Hear and answer, Baal! Mark how the scorner derideth us!*
Elijah *Draw near, all ye people, come to me!*

14 CHÓR

Prorocy Baala *Baalu, wołamy do ciebie, usłysz nas i odpowiedz nam! Zważ na składaną przez*
nas ofiarę! Usłysz nas i odpowiedz nam, Baalu! Usłysz, potężny boże! O Baalu,
odpowiedz nam! Baalu, niech zstąpią twoje płomienie i wyplenią wroga!

15 RECYTATYW I CHÓR

Eliasz *Wołajcie głośniej, bo to bóg! Więc może zamyślony albo jest zajęty, albo udaje się*
w drogę. Może on śpi, więc niech się obudzi! Wołajcie głośniej, wołajcie głośniej!
Prorocy Baala *Usłysz nasze wołanie, o Baalu! Obudź się, dlaczego śpisz?*

16 RECYTATYW I CHÓR

Eliasz *Wołajcie go głośniej! On nie słyszy. Kaleczcie się mieczami i oszczepami według swojego*
zwyczaju. Tańczcie przy ołtarzu, który przygotowaliście, wzywajcie go i prorokujcie,
lecz żaden głos wam nie odpowie, nikt was nie usłyszy, nikt na was nie zważy.
Prorocy Baala *Baalu! Baalu! Usłysz i odpowiedz, Baalu! Patrz, jak szyderca z nas drwi!*
Eliasz *Zbliżcie się, ludzie, podejdźcie wszyscy do mnie!*

17 ARIA

Elijah *Lord God of Abraham, Isaac and Israel, this day let it be known that Thou art God, and that I am Thy servant! Lord God of Abraham! O shew to all this people that I have done these things according to Thy word! O hear me, Lord, and answer me! Lord God of Abraham, Isaac and Israel, O hear me and answer me, and shew this people that Thou art Lord God, and let their hearts again be turned.*

18 QUARTET B,D,F,H

Cast thy burden upon the Lord, and he shall sustain thee. He never will suffer the righteous to fall: He is at thy right hand. Thy mercy, Lord, is great, and far above the heavens. Let none be made ashamed, that wait upon Thee!

19 RECITATIVE & CHORUS

Elijah *O Thou, who makest Thine angels spirits; Thou, whose ministers are flaming fires: let them now descend!*

The People *The fire descends from heaven! The flames consume his offering! Before Him upon your faces fall! The Lord is God, the Lord is God! O Israel hear! Our God is one Lord, and we will have no other gods before the Lord.*

Elijah *Take all the prophets of Baal, and let not one of them escape you. Bring them down to Kishon's brook, and there let them be slain.*

The People *Take all the prophets of Baal and let not one of them escape us: bring all and slay them!*

17 ARIA

Eliasz *O Panie, Boże Abrahama, Izaaka oraz Izraela! Niech dziś będzie wiadomo, że Ty jesteś Bogiem, a jam Twym sługą! Panie, Boże Abrahama! Pokaż wszystkim temu ludowi, że na Twój rozkaz to wszystko uczyniłem. Wysłuchaj mnie, o Panie! Panie, Boże Abrahama, Izaaka oraz Izraela! Wysłuchaj, aby ten lud zrozumiał, że Ty, o Panie, jesteś Bogiem i Ty nawróciłeś ich serce.*

18 KWARTET B,D,F,H

Zrzuć swą troskę na Pana, a On cię podtrzyma; nie dopuści nigdy, by miał się zachwiać sprawiedliwy: On jest po twojej prawicy. Bo Twoja łaskawość, Panie, jest wielka i sięga aż do niebios. Nikt bowiem, kto Tobie ufa, nie doznaje wstydu!

19 RECYTATYW I CHÓR

Eliasz *Ty, który swymi posłami czynisz wichry, a sługami – ogień i płomienie, pozwól im teraz zstąpić!*

Lud *Ogień zstępuje z nieba! Płomienie trawią ofiarę! Przed Nim padnijmy na kolana! Naprawdę Pan jest Bogiem, naprawdę Pan jest Bogiem! Słuchaj, Izraelu, nasz Pan jest Bogiem jedynym i nie będziemy mieć bogów cudzych przed Panem.*

Eliasz *Chwytajcie proroków Baala! Niech nikt z nich nie ujdzie! Sprowadźcie ich do potoku Kiszon i tam ich wytrąćcie.*

Lud *Chwytajcie proroków Baala! Niech nikt z nich nie ujdzie! Sprowadźcie ich i zabijcie!*

20 ARIA

Elijah — *Is not His word like a fire, and like a hammer that breaketh the rock into pieces? For God is angry with the wicked every day. And if the wicked turn not, the Lord will whet His sword; and He hath bent His bow, and made it ready.*

21 ARIA

Woe unto them that forsake Him! Destruction shall fall upon them, for they have transgressed against Him. Though they are by Him redeemed, yet they have spoken falsely against Him.

22 RECITATIVE & CHORUS

Obadiah — *O man of God, help thy people! Among the idols of the Gentiles, are there any that can command the rain, or cause the heavens to give their showers? The Lord our God alone can do these things.*

Elijah — *O Lord, Thou hast overthrown Thine enemies and destroyed them. Look down on us from heaven, O Lord; regard the distress of Thy people! Open the heavens and send us relief. Help, help Thy servant now, O God!*

The People — *Open the heavens and send us relief. Help, help Thy servant now, O God!*

Elijah — *Go up now, child, and look toward the sea. Hath my prayer been heard by the Lord?*

The Youth — *There is nothing. The heavens are as brass, they are as brass above me.*

20 ARIA

Eliasz — *Czy jego słowo nie jest jak ogień, czy nie jest jak młot kruszący skałę? Bóg codziennie pała gniewem na nieprawych. Jeśli się kto nie nawróci, miecz swój On wyostrzy; przygotuje na niego pociski śmiertelne, sporządzi swe ogniste strzały.*

21 ARIA

Biada tym, którzy go opuścili! Przyjdzie na nich zagłada, bo zgrzeszyli przeciw Niemu. On chce ich wyzwolić, a oni kłamią przeciwko Niemu.

22 RECYTATYW I CHÓR

Obadiasz — *O mężu Boży, pomóż swemu ludowi! Czy są pośród bożków pogańskich tacy, którzy by zesłali ulewy, czy nakazali niebiosom zesłać krople deszczu? Jeden Pan, Bóg nasz, może to wszystko uczynić.*

Eliasz — *Panie, Ty obaliłeś i zniszczyłeś Swych wrogów. Popatrz na nas z niebios, o Panie! Miej wzgląd na cierpienie Twego ludu! Otwórz niebiosa i ześlij nam pomoc! Pomóż, pomóż swemu słudze, o Boże!*

Lud — *Otwórz niebiosa i ześlij nam pomoc! Pomóż, pomóż swemu słudze, o Boże!*

Eliasz — *Podejdź no, dziecko, spójrz w stronę morza. Czy wysłuchana została ma modlitwa do Pana?*

Młodzieniec — *Nie ma nic! Niebiosa są niczym miedź, są niczym miedź nade mną.*

Elijah *When the heavens are closed up because they have sinned against Thee: yet if they pray and confess Thy name, and turn from their sins when Thou didst afflict them: then hear from heaven, and forgive the sin.*
Help, send Thy servant help, O God!

The People *Then hear from heaven, and forgive the sin.*
Help, send Thy servant help, O God!

Elijah *Go up again, and still look towards the sea.*

The Youth *There is nothing. The earth is as iron under me*

Elijah *Hearest thou no sound of rain? Seest thou nothing arise from the deep?*

The Youth *No: there is nothing.*

Elijah *Have respect to the prayer of Thy servant, O Lord, my God!*
Unto Thee will I cry, Lord, my rock, be not silent to me! And Thy great mercies remember, Lord.

The Youth *Behold, a little cloud ariseth now from the waters; it is like a man's hand! The heavens are black with cloud and with wind; the storm rusheth louder and louder!*

The People *Thanks be to God for all His mercies.*

Elijah *Thanks be to God! For He is gracious; and His mercy endureth for evermore!*

23 CHORUS

The People *Thanks be to God! He laveth the thirsty land. The waters gather, they rush along! They are lifting their voices! The stormy billows are high, their fury is mighty. But the Lord is above them and Almighty.*

Eliasz *Kiedy niebo zostanie zamknięte, dlatego że zgrzeszyli przeciw Tobie, ale potem będą się modlić na tym miejscu i sławić Twe Imię oraz odwrócą się od swoich grzechów, bo ich upokorzyłeś, wtedy Ty wysłuchaj w niebiosach i przebacz grzech. Pomóż, ześlij pomoc swemu słudze, o Boże!*

Lud *Wtedy Ty wysłuchaj w niebiosach i przebacz grzech. Pomóż, ześlij pomoc swemu słudze, o Boże!*

Eliasz *Podejdź raz jeszcze i znów spójrz w stronę morza.*

Młodzieniec *Nie ma nic! Ziemia pode mną jest żelazna.*

Eliasz *Czy nie słyszysz odgłosu deszczu? Czy nie widzisz, jak podnosi się z głębin?*

Młodzieniec *Nie ma nic.*

Eliasz *Zważ na modlitwę Twojego sługi, o Panie, Boże mój! Do Ciebie będę wołać, Panie, skało moja, nie bądź wobec mnie głuchy! Wspomnij na łaski Twoje, Panie.*

Młodzieniec *Oto obłok mały, jak dłoń człowieka, podnosi się z morza! Chmury oraz wiatr zaciemniają niebo i spada ulewa!*

Lud *Bogu niech będą dzięki za wszystkie Jego łaski!*

Eliasz *Bogu niech będą dzięki! On jest łaskawy, a jego miłosierdzie trwa na wieki!*

23 CHÓR

Lud *Bogu niech będą dzięki! On poi spragnioną ziemię. Wody zbierają się i mkną! Unoszą swoje głosy! Wzburzone kłęby wzbierają się, ich gniew jest ogromny, lecz nad nimi jest Pan Wszechmogący.*

PART TWO — CD2

1 ARIA

Hear ye, Israel, hear what the Lord speaketh:
O, hadst Thou heeded my commandments! Who hath believed our report? To whom is the arm of the Lord revealed? Thus saith the Lord, the Redeemer of Israel, and His Holy One, to him oppressed by tyrants, thus saith the Lord:
I am He that comforteth. Be not afraid, for I am thy God, I will strengthen thee! Say, who art thou, that thou art afraid of a man that shall die; and forgettest the Lord thy Maker, who hath stretched forth the heavens, and laid the earth's foundations? Say, who art thou?

2 CHORUS

Be not afraid, saith God the Lord. Be not afraid, thy help is near. God, the Lord, thy God, saith unto thee: Be not afraid! Though thousands languish and fall beside thee, and tens of thousands around thee perish, yet still it shall not come nigh thee.

CZĘŚĆ DRUGA — CD2

1 ARIA

Słuchaj, Izraelu, słuchaj, co mówi Pan:
O, gdybyś zważał na me przykazania! Któż uwierzy temu, cośmy usłyszeli? Na kimże się ramię Pańskie objawiło? Tak mówi Pan, Odkupiciel Izraela, jego Święty, do niewolnika przemożnych, tak mówi Pan:
Ja jestem Twym pocieszycielem. Nie lękaj się, bom ja twoim Bogiem, ja cię umacniam! Powiedz, kimże ty jesteś, że drżysz przed człowiekiem śmiertelnym i zapomniałeś o Panu, swoim Stwórcy, który rozciągnął niebiosa i założył ziemię? Powiedz, kimże ty jesteś?

2 CHÓR

Nie lękaj się, mówi Pan Bóg. Nie lękaj się, pomoc jest bliska. Bóg, nasz Pan, Twój Bóg, mówi do ciebie: Nie lękaj się! Choć tysiąc padnie u twego boku, a dziesięć tysięcy zginie, ciebie to nie spotka.

3 RECITATIVE & CHORUS

Elijah *The Lord hath exalted thee from among the people, and o'er his people Israel hath made thee King. But thou, Ahab, hast done evil to provoke him to anger above all that were before thee: as if it had been a light thing to walk in the sins of Jeroboam. Thou hast made a grove and an altar to Baal, and served him and worshipped him. Thou hast killed the righteous, and also taken possession. And the Lord shall smite all Israel, as a reed is shaken in the water; and He shall give Israel up, and thou shalt know He is the Lord.*

The Queen *Have ye not heard he hath prophesied against all Israel?*

The People *We heard with our* own *ears.*

The Queen *Hath he not prophesied also against the King of Israel?*

The People *We heard with our* own *ears.*

The Queen *And why hath he spoken in the name of the Lord? Doth Ahab govern the kingdom of Israel while Elijah's power is greater than the king's? The gods do so to me, and more; if, by tomorrow about this time, I make not his life as the life of one of them whom he hath sacrificed at the Brook of Kishon!*

The People *He shall perish!*

The Queen *Hath he not destroyed Baal's prophets?*

The People *He shall perish!*

The Queen *Yea, by the sword he destroyed them all!*

The People *He destroyed them all!*

3 RECYTATYW I CHÓR

Eliasz *Pan wywyższył cię spośród ludu i uczynił królem ludu izraelskiego. Ale ty, Achabie, drażniłeś Go przez swoje postępowanie gorsze od wszystkich twoich przodków. Nie wystarczało ci popełnianie grzechów Jeroboama. Sporządziłeś aszerę i ołtarz Baalowi, któremu służyłeś i oddawałeś pokłon. Dokonałeś mordu na sprawiedliwych, a ponadto zagrabiłeś winnicę. Pan uderzy Izraela i zachwieje nim, jak chwieje się trzcina na wodzie, i opuści On Izraela, a wtedy poznasz, że On jest Panem.*

Królowa *Czy słyszeliście, jak prorokował przeciwko Izraelowi?*

Lud *Słyszeliśmy na własne uszy.*

Królowa *I czy ponadto nie prorokował przeciwko królowi Izraela?*

Lud *Słyszeliśmy na własne uszy.*

Królowa *I dlaczego przemawiał w imię Pańskie? To tak Achab sprawuje rządy królewskie nad Izraelem, a władza Eliasza jest większa od władzy króla? Niech to sprawią bogowie i tamto dorzucą, jeśli nie postąpię jutro z jego życiem, jak się stało z życiem każdego, którego złożył w ofierze nad potokiem Kiszon!*

Lud *Niech zginie!*

Królowa *Czyż nie rozgromił proroków Baala?*

Lud *Niech zginie!*

Królowa *Tak, od miecza, którym wyniszczył ich wszystkich!*

Lud *Wyniszczył ich wszystkich!*

The Queen Also he *closed the heavens!*
The People Also he *closed the heavens!*
The Queen *And called down a famine upon the land.*
The People *And called down a famine upon the land.*
The Queen *So go ye forth and seize Elijah, for he is worthy to die; slaughter him! Do unto him as he hath done!*

4 CHORUS

The People *Woe to him, he shall perish; for he closed the heavens! And why hath he spoken in the name of the Lord? Let the guilty prophet perish! He hath spoken falsely against our land and us, as we have heard with our ears. So go ye forth; seize on him! He shall die!*

5 RECITATIVE

Obadiah *Man of God, now let my words be precious in thy sight. Thus saith Jezebel: "Elijah is worthy to die". So the mighty gather against thee, and they have prepared a net for thy steps; that they may seize thee, that they may slay thee. Arise then, and hasten for thy life; to the wilderness journey. The Lord thy God doth go with thee: He will not fail thee, He will not forsake thee. Now begone, and bless me also.*
Elijah *Though stricken, they have not grieved! Tarry here my servant: the Lord be with thee. I journey hence to the wilderness.*

Królowa *On też zamknął niebiosa!*
Lud *On też zamknął niebiosa!*
Królowa *I przywołał głód na ziemię.*
Lud *I przywołał głód na ziemię.*
Królowa *Idźcie więc i schwytajcie Eliasza, bo zasługuje na śmierć. Zabijcie go! Odpłaćcie mu za to, co nam uczynił!*

4 CHÓR

Lud *Biada mu, on zginie, ponieważ zamknął niebiosa! I dlaczego przemawiał w imię Pańskie? Niech zginie winny prorok! Przemówił fałszywie przeciwko naszej ziemi i przeciwko nam, co słyszeliśmy na własne uszy. Idźcie więc i schwytajcie go! Niech umrze!*

5 RECYTATYW

Obadiasz *Mężu Boży, niech teraz moje słowa drogie będą w oczach twoich. Tak mówi Izebel: „Eliasz zasługuje na śmierć." Schodzą się więc możni przeciwko tobie i zastawili sieć na twoje kroki, żeby cię schwytać, żeby cię zabić. Powstań więc i ratuj się ucieczką; pójdź na pustynię. Pan, Bóg twój, pójdzie z tobą. On nie opuści cię i nie porzuci. Teraz już idź i proś także o łaskę dla mnie.*
Eliasz *Choć klęską dotknięci – nic sobie z tego nie robili! Zatrzymaj się tutaj, mój sługo: Pan będzie z tobą. Ja odchodzę stąd na pustynię.*

6 ARIA

Elijah *It is enough! O Lord, now take away my life, for I am not better than my fathers! I desire to live no longer: now let me die, for my days are but vanity. I have been very jealous for the Lord God of Hosts, for the children of Israel have broken Thy covenant, and thrown down Thine altars, and slain all Thy prophets, slain them with the sword. And I, even I only am left: and they seek my life to take it away! It is enough! O Lord, now take away my life, for I am not better than my fathers, now let me die, Lord, take away my life!*

7 RECITATIVE

See, now he sleepeth beneath a juniper tree in the wilderness! And there the angels of the Lord encamp round about all them that fear Him.

8 TRIO A,B,C

[Angels] *Lift thine eyes to the mountains, whence cometh help. Thy help cometh from the Lord, the maker of heaven and earth. He hath said, thy foot shall not be moved, thy keeper will never slumber.*

9 CHORUS

He, watching over Israel, slumbers not, nor sleeps. Shouldst thou, walking in grief, languish, He will quicken thee.

6 ARIA

Eliasz *Wielki już czas, o Panie! Odbierz mi życie, bo nie jestem lepszy od moich przodków! Nie pragnę już żyć, pozwól mi umrzeć – dni me jak tchnienie. Żarliwością rozpaliłem się o chwałę Pana, Boga Zastępów, gdyż Izraelici opuścili Twoje przymierze, rozwalili Twoje ołtarze i Twoich proroków zabili mieczem. Teraz ja sam tylko zostałem, a oni godzą jeszcze i na moje życie. Wielki już czas, o Panie! Odbierz mi życie, bo nie jestem lepszy od moich przodków! Daj mi umrzeć, Panie, odbierz mi życie!*

7 RECYTATYW

Patrzcie, jak śpi pod drzewem jałowca na pustyni! A tam Anioły Pańskie zakładają obóz warowny wokół tych, którzy się Jego lękają.

8 TRIO A,B,C

[Anioły] *Wznieś swoje oczy ku górom, skąd nadejdzie pomoc. Pomoc ci przyjdzie od Pana, co stworzył niebo i ziemię. On rzekł: Nie zachwieje się twoja noga, ani nie zdrzemnie się ten, który cię strzeże.*

9 CHÓR

Ten, który czuwa nad Izraelem, nie zdrzemnie się ani nie zaśnie. Choćbyś pogrążony w żalu marniał, On przywróci cię do życia.

10 RECITATIVE

Angel *Arise, Elijah, for thou hast a long journey before thee. Forty days and forty nights shalt thou go; to Horeb, the mount of God.*

Elijah *O Lord, I have laboured in vain! Yea, I have spent my strength for naught! O that thou wouldst rend the heavens, that Thou wouldst come down; that the mountains would flow down at Thy presence, to make Thy name known to Thine adversaries, through the wonders of Thy works! O Lord, why hast Thou made them to err from Thy ways, and hardened their hearts that they do not fear Thee? O that I now might die!*

11 ARIA

Oh rest in the Lord, wait patiently for Him, and He shall give thee thy heart's desires. Commit thy way unto Him, and trust in Him, and fret not thyself because of evil-doers.

12 CHORUS

He that shall endure to the end, shall be saved.

10 RECYTATYW

Anioł *Wstań, Eliaszu, bo przed tobą długa droga. Czterdzieści dni i czterdzieści nocy będziesz szedł do Bożej góry Horeb.*

Eliasz *O Panie, próżno się trudziłem! Na darmo i na nic zużyłem me siły! Obyś rozdarł niebiosa i zstąpił – przed Tobą skłębiły się góry, abyś dał poznać Twe imię wrogom poprzez cuda dzieł Twoich! Czemuż, o Panie, dozwalasz im błądzić z dala od Twoich dróg, tak iż ich serca są nieczułe na bojaźń przed Tobą? Pragnę umrzeć!*

11 ARIA

Upokórz się przed Panem i Jemu zaufaj, a On spełni pragnienia twojego serca. Powierz Panu swoją drogę i zaufaj mu, i nie oburzaj się na złoczyńców.

12 CHÓR

Lecz kto wytrwa do końca, ten będzie zbawiony.

13 RECITATIVE

Elijah *Night falleth round me, O Lord! Be not Thou far from me! Hide not Thy face* from me, O Lord*; my soul is thirsting for Thee, as a thirsty land.*

Angel *Arise now! Get thee without, stand on the mount before the Lord; for there His glory will appear and shine on thee! Thy face must be veiled, for He draweth near.*

14 CHORUS

Behold, God the Lord passed by. And a mighty wind rent the mountains around, brake in pieces the rocks, brake them before the Lord: But yet the Lord was not in the tempest. Behold, God the Lord passed by! And the sea was upheaved, and the earth was shaken: But yet the Lord was not in the earthquake. And after the earthquake there came a fire, but yet the Lord was not in the fire. And after the fire there came a still small voice, and in that still voice onward came the Lord.

15 RECITATIVE

Above Him stood the Seraphim, and one cried to another:

16 QUARTET & CHORUS A,B,C,D

[Angels] *Holy, holy, holy is God the Lord, the Lord Sabaoth!*
Now His glory hath filled all the earth.

13 RECYTATYW

Eliasz *Noc zapada wokół mnie, o Panie! Nie stój z dala ode mnie! Nie ukrywaj przede mną swego oblicza, Panie! Moja dusza pragnie Ciebie jak zeschła ziemia.*

Anioł *Wstań już! Wyjdź, aby stanąć na górze wobec Pana! Bo Jego chwała jawi się nad tobą i lśni! Twoja twarz ma być zakryta, bo On się zbliża.*

14 CHÓR

A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały szła przed Panem; ale Pan nie był w wichurze. A oto Pan przechodził. A po wichurze - trzęsienie ziemi: Pan nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pan nie był w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu, a w nim rozległ się głos Pana.

15 RECYTATYW

Serafiny stały ponad Nim i wołał jeden do drugiego:

16 KWARTET I CHÓR A,B,C,D

[Anioły] *Święty, Święty, Święty jest Pan, Bóg Zastępów!*
Cała ziemia pełna jest Jego chwały.

17 CHORUS & RECITATIVE

Chorus *Go, return upon thy way! For the Lord yet hath left Him seven thousand in Israel, knees which have not bowed to Baal. Go, return upon thy way! Thus the Lord commandeth.*

Elijah *I go on my way in the strength of the Lord. For Thou art my Lord; and I will suffer for Thy sake. My heart is therefore glad, my glory rejoiceth; and my flesh shall also rest in hope.*

18 ARIA

Elijah *For the mountains shall depart, and the hills be removed; but Thy kindness shall not depart from me; neither shall the covenant of Thy peace be removed.*

19 CHORUS

Then did Elijah the prophet break forth like a fire; his words appeared like burning torches. Mighty kings by him were overthrown. He stood on the mount of Sinai and heard the judgments of the future, and in Horeb its vengeance. And when the Lord would take him away to heaven, Lo, there came a fiery chariot with fiery horses, and he went by a whirlwind to heaven.

20 ARIA

Then shall the righteous shine forth as the sun in their heavenly Father's realm. Wonder and joy shall crown their heads for ever, *and all sorrow and mourning shall flee away.*

17 CHÓR I RECYTATYW

Chór *Idź, wracaj twoją drogą! Bo pan zostawił jednak w Izraelu siedem tysięcy takich, których kolana nie ugięły się przed Baalem. Idź, wracaj twoją drogą! Tak nakazuje Pan.*

Eliasz *Przyjdę z potężnymi czynami Pana. Bo Tyś jest moim Panem i dla Ciebie cierpię. Dlatego się cieszy moje serce, dusza się raduje, a ciało moje będzie spoczywać z ufnością.*

18 ARIA

Eliasz *Bo góry mogą ustąpić i pagórki się zachwiać, ale miłość moja nie odstąpi od ciebie i nie zachwieje się moje przymierze pokoju.*

19 CHÓR

Następnie powstał Eliasz, prorok jak ogień, a słowo jego płonęło jak pochodnia. Zaprowadził królów na zgubę. On na Synaju otrzymał rozkaz wykonania kary, i na Horebie wyroki pomsty. A kiedy Pan miał unieść Eliasza do nieba, oto zjawił się wóz ognisty wraz z rumakami ognistymi, a Eliasz wśród wichru wstąpił do niebios.

20 ARIA

Wtedy sprawiedliwi jaśnieć będą jak słońce w królestwie Ojca swego. Zachwyt i szczęście na ich twarzach będzie wieczne, ustąpi smutek i wzdychanie.

21 RECITATIVE

Behold, God hath sent Elijah the prophet, before the coming of the great and dreadful day of the Lord. And He shall turn the heart of the fathers to the children, and the heart of the children unto their fathers; lest the mighty Lord shall come with a curse to smite the earth.

22 CHORUS

But the Lord, from the North has raised one, who from the rising on His name shall call. He shall forever call upon His name; he shall overthrow and trample on the mighty. *Behold my servant and mine* elected, *in whom my soul delighteth! On him the spirit of God shall rest: the spirit of wisdom and understanding, the spirit of might and of counsel, the spirit of knowledge and of the fear of the Lord.*

23 QUARTET

O come everyone that thirsteth, O come to the waters: come unto Him. O hear, and your souls shall live for ever!

24 CHORUS

And then shall your light shine *forth as the light of morning breaketh and your health shall speedily be restored; and the glory of the Lord ever shall reward you. Lord, our Creator, how excellent Thy name is in all the nations! Thou fillest heaven with Thy glory. Amen!*

21 RECYTATYW

Oto Bóg posłał wam proroka Eliasza przed nadejściem dnia Pańskiego, dnia wielkiego i strasznego. I skłoni serce ojców ku synom, a serce synów ku ich ojcom, aby nie przyszedł potężny Pan i nie poraził ziemi przekleństwem.

22 CHÓR

Lecz Pan wzbudził kogoś z Północy, od wschodu wezwał Go po imieniu. On na wieki będzie wzywać Jego imienia; On obalił i zdeptał możnowładców jak błoto. Oto mój Sługa, którego podtrzymuję. Wybrany mój, w którym mam upodobanie. Na nim spocznie Duch Pański, duch mądrości i rozumu, duch rady i męstwa, duch wiedzy i bojaźni Pańskiej.

23 KWARTET

O, wszyscy spragnieni, przyjdźcie do wody: przyjdźcie do Niego! Posłuchajcie, a dusza wasza żyć będzie na wieki!

24 CHÓR

Wtedy twoje światło wzejdzie jak zorza i szybko rozkwitnie twe zdrowie, a chwała Pańska iść będzie za tobą.
Panie, nasz Stwórco, jak przedziwne Twe imię po wszystkiej ziemi!
Niebiosa pełne są Twego majestatu! Amen!

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME

The Gabrieli Young Singers Scheme was formed in 2010 to develop choral opportunities for some of the UK's most talented young singers. The participating youth choirs (Chetham's Chamber Choir, North East Youth Chorale, Taplow Youth Choir and Ulster Youth Choir) come from different corners of the UK but have all achieved very high standards through the talent and commitment of their inspirational directors and their hard-working members. The project is designed to support these endeavours, to develop technical skills and to open up a wider range of repertoire opportunities; most importantly, it helps young people to engage with core repertoire of the classical tradition through shared performance at the highest level.

Central to the scheme is the creation of tailored coaching projects for each of the choirs, led by Gabrieli's singers and coaches and Artistic Director Paul McCreesh. Coaching projects focus on significant oratorio works, preparing youth choir members for major concert performances with the Gabrieli Consort & Players and enabling the UK's next generation to achieve their full musical potential, whether as performers or music lovers of the future.

We are grateful to The Goldsmiths' Company, The Golsoncott Foundation, Tony Wingate and the Harold Hyam Wingate Foundation, Sir Siegmund Warburg Voluntary Settlement and to John and Anne-Margaret Walton for their support of the Gabrieli Young Singers Scheme.

REJUVENATING ELIJAH

Emily Riddle, a former member of Chetham's Chamber Choir, took part in the Gabrieli Young Singers Scheme in August 2011, singing in the alto section of the chorus for this recording. She is currently reading English as an undergraduate at Cambridge University with scholarships in choral and instrumental music.

Looking back, it is difficult to find adequate words to describe performing and recording *Elijah*. Like many good memories, my experience now seems to have morphed into a wonderful and surreal blur of sound and colour. Still, the strongest impression survives: over 300 voices united in the overwhelming spirit of music. Such unity, of course, knows no boundaries: as musicians we spanned several nations, several generations. Yet we were all there for one reason: to share Mendelssohn's great oratorio, not only with each other and our audience in the Royal Albert Hall but also with people across the world for years to come.

For me, as a young musician, there was so much to take in. The opportunity to gain an insight into the world of the professional musician was a fascination in itself: how the smallest nuances of bow distribution were imitated throughout the strings to create a unanimous stroke; how the period instruments, and techniques, differed from my experience as a cellist; how each musician was fully committed to every note of their historic sound-world. The soloists, too, were a source of huge inspiration: the absolute conviction behind their every word will be impossible to forget. But without the vision, strength and integrity of Paul McCreesh, who stood before us in our hundreds and brought us together

in our mutual commitment to the music, none of this – easily appreciated from the vantage point of the choir stalls – would have been possible. Yes, the rehearsal and recording process was tough at times but only a challenge can create a real feeling of achievement.

The determination to create something special, both in the concert hall and in the studio, was palpable. Whilst the bullock sacrificed by the prophets of Baal may not in the end have proved a force of spiritual enlightenment, I hope those who listen to our offering of music today and in the future will share in our sense of fulfilment.

Emily Riddle

Mendelssohn *Elijah* 1846

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Founded by Paul McCreesh in 1982, Gabrieli Consort & Players are world-renowned interpreters of great choral and instrumental repertoire, spanning from the renaissance to the present day. Their invigorating performances encompass major works from the oratorio tradition, virtuosic *a cappella* programmes and mould-breaking reconstructions of music for historical events. Gabrieli are acclaimed for their performances of Handel oratorios and Bach Passions and their past recordings with Deutsche Grammophon have garnered numerous international awards.

Gabrieli are regular visitors to the world's most prestigious concert halls. They are associated artists of the Wratislavia Cantans Festival in Wrocław and have embarked on an exciting partnership with the city's foremost choir, the acclaimed Wrocław Philharmonic Choir, with whom they collaborate on international touring.

Gabrieli are increasingly committed to working with young musicians. In October 2010, the Gabrieli Young Singers Scheme was launched, establishing partnerships with four leading youth choirs, giving young singers the opportunity to train and perform with Gabrieli's professional musicians.

WROCŁAW PHILHARMONIC CHOIR

Wrocław Philharmonic Choir was founded in 2006 and is directed by Agnieszka Franków-Żelazny. The choir has quickly established itself as a leading force in the Polish choral music scene; its dynamic profile encompasses a wide range of *a cappella* choral music as well as large-scale oratorio and symphonic repertoire. They work most frequently with the Wrocław Philharmonic Orchestra and the Wrocław Baroque Orchestra.

Wrocław Philharmonic Choir are increasingly expanding their work across Europe and recent projects have included partnerships with established groups such as Gabrieli Consort & Players and the NDR Orchestra. They have appeared at many prominent European venues and festivals and were the first Polish choir to appear at the BBC Proms. Known for its adventurous and exciting programming, the choir has worked with conductors Paul McCreesh, Jacek Kaspszyk, Krzysztof Penderecki, James MacMillan, Mike Brewer and Bob Chilcott.

PAUL McCREESH

Paul McCreesh has established himself at the highest levels in both the period instrument and modern orchestral fields and is recognised for his authoritative and innovative performances on the concert platform and in the opera house. Together with the Gabrieli Consort & Players, of which he is the founder and Artistic Director, he has performed in major concert halls and festivals across the world and built a large and distinguished discography for Deutsche Grammophon.

McCreesh works regularly with major orchestras and choirs, and the larger choral repertoire, such as Britten's *War Requiem*, Brahms' *German Requiem* and Haydn's *The Creation* and *The Seasons*, feature increasingly in his work. He has established a strong reputation in the field of opera conducting productions of Handel, Gluck and Mozart at leading European opera houses.

McCreesh is passionate about working with young musicians and enjoys established collaborations with Chetham's School of Music and many youth orchestras and choirs, both in the UK and internationally. He has been Artistic Director of the Wratislavia Cantans Festival since 2006 and has been Director of Brinkburn Music (in Northumberland, UK) for many years.

ROSEMARY JOSHUA

Rosemary Joshua was born in Cardiff and studied at the Royal College of Music, of which she is now a Fellow.

One of the most versatile lyric sopranos of her generation she has appeared on many of the world's major stages including the Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, the Munich and Berlin State Operas and at the Glyndebourne and Aix-en-Provence Festivals. Her roles range from Susanna *(Le nozze di Figaro)*, Zerlina *(Don Giovanni)* and Despina *(Cosi fan tutte)* to the Vixen *(The Cunning Little Vixen)*, Tytania *(A Midsummer Night's Dream)*, Anne Trulove *(The Rake's Progress)* and Helen in the world premiere of Manfred Trojahn's *Orest*. She is particularly associated with the music of Handel and has been acclaimed the world over for the title roles in *Semele* and *Partenope* as well as Cleopatra *(Giulio Cesare)*, Angelica *(Orlando)*, Ginevra *(Ariodante)*, Poppea *(Agrippina)* and Nitocris *(Belshazzar)*.

Equally in demand on the concert platform, she appears with many of the world's finest orchestras and has sung with such conductors as Bicket, Bolton, Elder, Harding, Harnoncourt, Herreweghe, Jacobs, Mackerras, Norrington and Rattle.

SARAH CONNOLLY

Born in County Durham, Sarah Connolly studied at the Royal College of Music, of which she is now a Fellow.

Acclaimed in the great lyric mezzo-soprano repertoire, her roles include Octavian *(Der Rosenkavalier)*, Komponist *(Ariadne auf Naxos)*, Didon *(Les Troyens)*, Marguerite *(La Damnation de Faust)*, Romeo *(I Capuleti e i Montecchi)*, Sesto *(La clemenza di Tito)*, Brangäne *(Tristan und Isolde)*, Fricka *(Das Rheingold & Die Walküre)* and Purcell's Dido, Gluck's Orfeo and Donizetti's Maria Stuarda. She is also a noted Handelian acclaimed for her Giulio Cesare, Ariodante, Xerxes, Ruggiero and Agrippina.

She has appeared on the world's major stages including the Metropolitan Opera, Covent Garden and La Scala and her concert engagements include appearances at the Aldeburgh, Edinburgh, Lucerne, Salzburg and Tanglewood festivals and Three Choirs Festivals and at the BBC Proms where, in 2009, she was a memorable guest soloist at the Last Night. She has recorded prolifically and has twice been nominated for a Grammy Award.

She was made CBE in the 2010 New Year's Honours List.

ROBERT MURRAY

Robert Murray studied at the Royal College of Music and the National Opera Studio. He won second prize in the Kathleen Ferrier awards 2003 and was a Jette Parker Young Artist at the Royal Opera House Covent Garden.

He has established a formidable reputation in a wide range of operatic repertoire, from Classical roles such as Tamino *(Die Zauberflöte)*, Ferrando *(Cosi fan tutte)* and Don Ottavio *(Don Giovanni)* to Toni Reischmann (Henze's *Elegy For Young Lovers)*, Benvolio *(Romeo et Juliette)*, Male Chorus *(The Rape of Lucretia)* and Tom Rakewell *(The Rake's Progress)*. His engagements have included appearances at the Royal Opera House, Covent Garden; English National Opera; Opera North; and the Salzburg Festival. His recordings include a recital of Brahms, Poulenc and Barber with Simon Lepper, excerpts from Britten's *Gloriana* with Edward Gardner for Chandos and he appears on Malcolm Martineau's Complete Poulenc series for Signum.

SIMON KEENLYSIDE

Simon Keenlyside was born in London. His roles include Posa (Vienna, Munich, Madrid, Royal Opera), Hamlet (Geneva, Royal Opera, Barcelona), Pelléas (San Francisco, Geneva, Madrid, Paris, Salzburg, Royal Opera), Count Almaviva (La Scala, Royal Opera, Vienna, Munich, Metropolitan Opera), Papageno (Scottish Opera, Paris, La Scala, Metropolitan Opera, Salzburg Festival, Royal Opera, Vienna), Billy Budd (Royal Opera, Vienna, ENO), Don Giovanni (Brussels, Ferrara, Zurich, Royal Opera, Vienna, Tokyo, Barcelona),Wozzeck (Paris) and Macbeth (Vienna).

Simon enjoys extensive concert work and has sung under the baton of many of the world's leading conductors, appearing with the Chamber Orchestra of Europe, the Berlin Philharmonic, the City of Birmingham and London Symphony Orchestras, the Philharmonia, the Cleveland Orchestra, and the Vienna Philharmonic to mention a few. He has recorded four recital discs with Malcolm Martineau, of Schubert, Strauss, Brahms, and most recently, an English song disc, *Songs of War*, released in November 2011, as well as a disc of Schumann Lieder with Graham Johnson.

He will return to the Vienna State Opera (Posa, Rigoletto and Wozzeck), the Royal Opera House (Eugene Onegin, Germont Père, Papageno and Macbeth) and the Bayerische Staatsoper (Eugene Onegin, Count Almaviva, Germont Père and Wozzeck). In 2007 he was given the ECHO Klassik award for Male Singer of the Year, and in 2011, he was honoured with Musical America's Vocalist of the Year Award. Simon was made a CBE in 2003.

Mendelssohn *Elijah* 1846

JONTY WARD

A chorister since the age of six, Jonty recently concluded his successful treble career as Head Chorister of New College, Oxford. Under Edward Higginbottom's direction he has gained a deep appreciation of choral music and has amassed numerous concert performances across Europe and North America. Recent recordings include the Mozart *Requiem* and Couperin *Exultent Superi*. As a music scholar at Magdalen College School, he continues to sing and is enjoying developing his keyboard (piano and organ) and string (violin and viola) playing in both solo and orchestral contexts.

CHORUS

SOPRANO / SOPRAN

Charlotte Atkin
Aldona Bartnik
Genevieve Begley
Paulina Boreczko-Wilczyńska
Dorota Bronikowska
Zoe Brown
Alicia Carroll
Zoe Cartlidge
Eilish Cassidy
Rachel Chapman
Małgorzata Ciężka-Kątnik
Victoria Coggon
Laura Cooper
Nicola Corbishley
Caitlin Core
Bethany Cox
Lauren Cox
Kathryn Cox
Eleanor Dunsdon
Natalia Eckert
Beth Fisher
Catherine Flory
Fiona Flynn
Rachel Flynn
Elizabeth Foster
Molly Gilmartin
Susan Gilmour Bailey [A]
Grace Griffiths
Ashley Harvey
Fiona Haynes
Augusta Hebbert
Susan Hemington Jones
Charlotte Heslop
Emma Hewitt
Katy Hill
Caroline Hopper
Victoria Hutchinson
Caroline Jones
Eleanor Jones
Virginia Kerr
Alexandra Kidgell
Hannah King
Georgina Kirk
Ewelina Koniec
Anna Krzyżowska-Kawałko
Monika Kuczera
Hannah Laidley
Lydia Lallemant
Sarah Lenney
Catriona Linsley
Magdalena Lipska
Georgie Lock
Joanna Makowska
Rhea Manuel
Judy Marsden
Georgina Melling
Monika Michaliszyn
Katie Morel-Orchard
Lucy Morris
Melody Morris
Philippa Murray
Philippa Neal
Agnieszka Niezgoda
Sophie O'Hara
Rebecca Outram
Tara Overend
Sarah Paige
Robyn Parton
Ruth Parton
Karolina Pasierbska
Anna Podgórska
Nia Pugh
Bethany Roberts
Leona Roberts
Emily Rowley Jones [B]
Agnieszka Ryman
Dorota Słabolepszy
Charlotte Stevens
Katy Tansey
Rhiain Taylor
Carrie Thompson
Clare Tunney
Eleanor Walder
Emma Walshe
Andżelika Wesołowska
Bethany West
Abigail Williams
Violetta Wysocka-Marciniak
Cathie Yeats
Charlotte Yeoman

ALTO / ALT

Heather Ashford
Lucy Ballard [C]
Eleanor Begley
Natalie Burch
Joanna Bywater
Mark Chambers
David Clegg
Hazel Creaghan
Catherine Dalzell Anne Darnbrook Claire Eadington
Agata Flondro
Magdalena Garbacz
Magdalena Garbat
Grace Garnier
Ruth Gibbins [D]
Julia Glover
Lucy Goddard
Sophie Goldrick
Beata Górecka
Carol Hall
Ciara Hendrick
Briony Hewitt
Lauren Hewitt
Aleksandra Hruby
Marco Iqbal
Mina Jackson
Amy John
Carris Jones
Eleanor Kornas
Diana Kopeczek
Nicola Lake
Josephine Macaree
Fiona Mackay
Jacqueline Martens
Pippa Martin
Abigail Maton-Howarth
Bianka Maxim
Marta Mączewska
Amika McCulloch
Martha McLorinan
Helen Milroy
Lily Moore
Grainne Morgan
Ewelina Nawrocka
Magdalena Ostajewska
Rebecca Owen-Hughes
Lydia Pappaioannou
Hayley Parkes
Rachael Parkes
Emma Parkhouse
Hannah Perkins
Meg Perry-Duxbury
Ewa Pieronkiewicz
Emma Purslow
Joshua Raffles
Maya Roysam
Emily Riddle
Ewelina Rzezińska
Rhea Saksema
Laura Schack
Mariola Siejka
Ben Taylor-Davies
Amee Thwaites
Timothy Travers Brown
Benjamin Turner
Tessa Watson
Saskia Witney
Ewelina Wojewoda
Ewa Wojtowicz
Rebecca Zhao

TENOR / TENOR

Robin Bailey
Janusz Bazylewicz
Matthew Beale
Marcin Belcyr
Jakub Bieszczad
Jeremy Blake
Samuel Boden [E]
Aristotelis-Leo Bouras
Mark Bradbury
Jay Brickell
Jonathan Brown
Ross Buddie
Oliver Butler
Ashley Catling
Alex Chisholm-Loxley
Jamie Clements
Marcus Cooke
John Forsyth
Richard Eteson
Jon English
James Gaddas-Brown
Jakub Grabowski
Chris Griksaitis
Dominic Hales
Peter Harris
Edmund Hastings
Piotr Jaroński
Dawid Jarząb
Jarosław Kawałko
Ronan Kearney
Sean Kerr
Bartłomiej Kusior
Benjamin Larham
Greg Liddington
Bartłomiej Lossy
Harry MacGregor
Nicholas Madden
Rory Maguire
William Marshall
Christopher Murphy
Norbert Meyn
Alex Norton
Christopher O'Gorman
Adam O'Shea
Remy Omsan
Tom Phillips
George Pooley
Tom Powell
Nicholas Pritchard
Tom Rahemanji
Tom Raskin
Ben Rayfield
Scott Richardson
Paul Robinson
Richard Rowntree [F]
David Russell
Jacek Rzempołuch
Matthew Sandy
Christopher Short
Adam Smith
Julian Smith
Tom Smith
Ashley Turnell
Łukasz Wilda
Lewis Wilkinson
Peter Wilman

Ripienists indicated in italics / Kursywa - muzycy tutti

BASS / BAS

Maciej Adamczyk
Johar Amor
Alex Ashworth
Krzysztof Barczewski
Neil Bellingham
Tim Bingham
Thomas Boynton
Andrew Burdett
Jerzy Butryn
James Bywater
Daniel Chappell
Robert Davies [G]
Marcus Day
Dominic Degavino
Ben De Souza
Sam Dibley
Robert Evans
Anthony Ferguson
Simon Foster
Andrew Fowles
Marek Fras
Simon Gallear
Alexander Garrett
William Gaunt [H]
Adam Green
Callum Harrison
Aidan Haslam
Chris Henwood
John Hobbs
Stephen Hyde
Łukasz Kazanecki
Krzysztof Kmieć
Dominik Kujawa
Taras Kuzmych
Daniel Laverick
Merrick Lloyd
Peter Lyness
Dawid Manuszak
Michael Mason
Szymon Maxim
Brian McAlea
Ben McIlwaine
Alexander McKendrick
Callum Mitchell
Aaron O'Hare
Eamonn O'Neill
Alexander Paige
Jan Pieter
Michał Pytlewski
James Quilligan
Conor Robinson
Seweryn Ropenga
Josh Saunders
Richard Savage
Ben Scrace
Christopher Sheldrake
Greg Skidmore
Marek Stawicki
Jonathan Stone
Philip Tebb
Mark Tilly
William Townend
David Wallace
Michael Wallace
Piotr Woroniecki
Jonathan Wood

GABRIELI PLAYERS

VIOLIN I / SKRZYPCE I

Catherine Martin
Elizabeth Maccarthy
Sarah Bealby Wright
Madeleine Easton
Lucy Russell
Persephone Gibbs
Kirra Thomas
Jayne Spencer
Miles Golding
Colin Scobie
George Crawford
Benjamin Samson
Andrea Jones
Ruth Slater
Rebecca Livermore
Malu Lin Swayne
Rachel Rowntree
Annette Keimel
Almut Schlicker
Hilary Michael
Abigail Brown
John Crockatt
Kinga Ujszaszi
Veronika Manova

VIOLIN II / SKRZYPCE II

Oliver Webber
Ellen O'Dell
Julia Black
Stephen Freeman
Joanna Lawrence
Tuomo Suni
Ann Monnington
Laura Cochrane
Ben Norris
Jean Patterson
Polly Smith
Nia Lewis
Jonathan Sparey
Holly Harman
Beatrice Scaldini
Lilia Slavney
Gail Hernandez Rosa
Sara Hubrich
Camilla Scarlett
Philip Yeeles
Clara Muhlethaler
Emma Lake
Alistair Scahill
Melanie Strover
Geoffrey Irwin
Leon King
Louise Hawker
Felix Tanner

VIOLA / ALTÓWKA

Rachel Byrt
Marina Ascherson
Morgan Goff
Emma Alter
Catherine Musker
Stephanie Heichelheim
Bridget Carey
Thomas Kirby
Mark Braithwaite
Peter Collyer
Christopher Windass
Daniela Braun
Jessica Beeston
Dan Cornford

CELLO / WIOLONCZELA

Andrew Skidmore
Christopher Suckling
Heather Tuach
Tim Smedley
Anna Holmes
Natasha Kraemer
Jonathan Rees
Poppy Walshaw
Gyongy Erodi
Kinga Gaborjani
Nicola Heinrich
Edwina Cordingley
Julien Barre
Piroska Baranyay
Henrik Persson
Jenny Bullock

DOUBLE BASS / KONTRABAS

Judith Evans
Valerie Botwright
Timothy Amherst
Kate Aldridge
Dawn Baker
Catherine Ricketts
Elizabeth Bradley
Antonia Bakewell
Carina Cosgrave
Sarah Halpin

FLUTE / FLET

Katy Bircher
Jane Mitchell
Brinley Yare
Eva Caballero

OBOE / OBÓJ

Nicholas Daniel /
Katharina Spreckelsen
Hannah McLaughlin
Leo Duarte
Mark Radcliffe

CLARINET / KLARNET

Katherine Spencer
Sarah Thurlow
Mark Withers
Margaret Archibald

BASSOON / FAGOT

Peter Whelan
Alastair Mitchell
Sally Jackson
Rebecca Stockwell

HORN / WALTORNIA

Richard Bayliss
Richard Lewis
Gavin Edwards
Helen Shillito

ENGLISH SLIDE TRUMPET / ANGIELSKA TRĄBKA SUWAKOWA

David Hendry
Neil Brough
Michael Harrison
Paul Sharp

TROMBONE / PUZON

Susan Addison
Tom Lees

BASS TROMBONE / PUZON BASOWY

Andrew Harwood White

OPHICLEIDE / OFIKLEJDA

Stephen Wick
Andrew Kershaw

CONTRABASS OPHICLEIDE / OFIKLEJDA KONTRABASOWA

Anthony George

SERPENT / SERPENT

Nicholas Perry
Philip Humphries
Carl Woodcroft

TIMPANI / KOTŁY

Adrian Bending
Henry Baldwin

ORGAN / ORGANY

William Whitehead

ACKNOWLEDGEMENTS

This recording, the second in a series of recordings of major oratorios, continues the collaboration between Wratislavia Cantans, the National Forum of Music and Gabrieli Consort & Players. I am particularly indebted to Andrzej Kosendiak, General Director of Wratislavia Cantans, and the Mayor of the City of Wrocław, Rafał Dutkiewicz; without the ongoing support of these two enlightened men and the financial commitment that they have made to this series, it would not be possible to record this wonderful repertoire. I am most grateful to the BBC Proms for presenting a live performance of *Elijah* at the Royal Albert Hall as part of the 2011 season.

Additionally, I would like to thank those who have supported both the recording and the Gabrieli Young Singers Scheme, especially Richard Brown, Jan Louis Burggraaf, John Cryan, Sir Vernon and Lady Ellis, Alan Gemes, Ron Haylock, Patrick and Valerie McCreesh. Finally, I am grateful to a number of scholars who have assisted my research, most notably Derek Acock and Rachel Milestone.

Paul McCreesh

Mendelssohn *Elijah* 1846

Recordings by Paul McCreesh available on Winged Lion / Signum Classics

Berlioz
Grande Messe des Morts
1837

Winner BBC Music Magazine Award, April 2012

The first release in the Wratislavia Cantans Oratorio Series, this is a daring and exciting recording of Berlioz's monumental *Grande Messe des Morts*, recorded at the International Festival Wratislavia Cantans 2010 in Wrocław, Poland. The recording features over 400 musicians, drawn from the Gabrieli Consort & Players, Wrocław Philharmonic Orchestra and Choir, Chetham's School of Music, tenor Robert Murray and Paul McCreesh.

"Certainly not for the faint-hearted either in terms of its enormous scale or its spectrum of powerful, visionary expression. The impact is overwhelming ... McCreesh has achieved something quite out of the ordinary in this performance of the Requiem..."
Gramophone Magazine,
November 2011

A Song of Farewell
Music of Mourning & Consolation

A beautifully poignant a cappella recording of music for mourning and consolation featuring British composers as diverse as Morley and Dove, Sheppard and Walton and including Howells' sublime *Requiem*.

"This is a superlative, unmissable issue."
BBC Music Magazine
Recording of the Month, May 2012

"This album… serves as a vital reminder that there is more depth of feeling, emotional power and intellectual stimulation to the art of music-making than we can ever hope to truly understand."
Classic FM Magazine,
April 2012

A New Venetian Coronation
1595

A sumptuous new recording of Gabrieli Consort & Players' first, award-winning CD, *A Venetian Coronation 1595*, featuring music by Andrea and Giovanni Gabrieli. Nearly a quarter of a century later, Paul McCreesh has reworked his imaginative reconstruction of a glorious late 16th century Coronation Mass at St Mark's, Venice. This is an exciting new version of one of Gabrieli's most influential and enduringly popular programmes.

"a marvellous achievement… never less than enthralling"
The Independent,
June 2012

WINGED LION signum CLASSICS GABRIELI NFM NATIONAL FORUM OF MUSIC

WROCŁAW

NAGRANO *w Watford Colosseum, 29 sierpnia – 1 września 2011 r.*
i w Birmingham Town Hall, 26 lutego 2012 r.
PRODUCENT NAGRANIA *Nicholas Parker*
REŻYSER DŹWIĘKU *Neil Hutchinson*
REŻYSER NAGRANIA *Chris Roberts*
REDAKCJA *Nicholas Parker, Neil Hutchinson, Paul McCreesh*

Całość nagrania i opracowanie Classic Sound Limited, London, Nicholas Parker

Materiał nutowy opracowany przez Paula McCreesha na podstawie wydania
R. Larry'ego Todda (Carus) i oryginalnych, XIX-wiecznych źródeł

Libretto: Julius Schubring; wersja angielska: William Bartholomew, pismem prostym –
zmiany wprowadzone przez Paula McCreesha
Opracowanie tekstu na podstawie Biblii Tysiąclecia, Wydanie 5, 1991–2002: Ewelina Nowak

TŁUMACZENIA *Waldemar Łyś, Ewelina Nowak, Anna Marks*

ZDJĘCIA © Benjamin Ealovega: Gabrieli Consort & Players i Chór Filharmonii Wrocławskiej
podczas próby do wykonania *Eliasza* w trakcie BBC Proms 2011 i podczas sesji nagraniowych
w Watford Town Hall

KONCEPCJA GRAFICZNA SERII I DESIGN *www.abrahams.uk.com*

Producent: Wratislavia Cantans / Narodowe Forum Muzyki we współpracy
z Gabrieli Consort & Players. Płyta wydana na licencji wytwórni płytowej
Paula McCreesha Winged Lion we współpracy z Signum Records.
Logo McCreesh Wrocław sygnuje serię oratoriów realizowanych przez Wratislavię Cantans

2012 © Signum Records www.signumrecords.com
2012 ℗ Winged Lion www.wingedlionrecords.com

NFM NARODOWE FORUM MUZYKI

WROCŁAW MCCREESH

Mendelssohn

Eliasz

1846

PAUL MCCREESH

CHÓR FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME

ROSEMARY JOSHUA *Sopran*
SARAH CONNOLLY *Mezzosopran*
ROBERT MURRAY *Tenor*
SIMON KEENLYSIDE *Baryton*

JONTY WARD *Sopran Chłopięcy*
SUSAN GILMOUR BAILEY, EMILY ROWLEY JONES *Soprany*
LUCY BALLARD, RUTH GIBBINS *Mezzosoprany*
SAMUEL BODEN, RICHARD ROWNTREE *Tenory*
ROBERT DAVIES, WILLIAM GAUNT *Basy*

GABRIELI CONSORT

CHÓR FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ *Agnieszka Franków-Żelazny, Dyrektor Artystyczny*

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME:
CHETHAM'S CHAMBER CHOIR *Martin Bussey i Stephen Threlfall, Dyrektorzy Artystyczni*
NORTH EAST YOUTH CHORALE *John Forsyth, Dyrektor Artystyczny*
TAPLOW YOUTH CHOIR *Gillian Dibden, Dyrektor Artystyczny*
ULSTER YOUTH CHAMBER CHOIR *Greg Beardsell, Dyrektor Artystyczny*

GABRIELI PLAYERS *Catherine Martin, Koncertmistrz*
WILLIAM WHITEHEAD *Organy*

AGNIESZKA FRANKÓW-ŻELAZNY *Przygotowanie Chóru*
JONATHAN LO *Asystent Dyrygenta*
PAUL MCCREESH *Dyrygent*

WSTĘP

Położony w południowo-zachodniej Polsce Wrocław jest miastem zarówno głęboko osadzonym w historii, jak i dynamicznie rozwijającym się, nowoczesnym ośrodkiem, w którym najnowsze technologie sąsiadują z tętniącą życiem sceną kulturalną. Miasto posiada jeden z najstarszych uniwersytetów w Europie i jest siedzibą licznych festiwali. Najsłynniejszy z nich to Wratislavia Cantans, impreza zainicjowana przez wielkiego polskiego dyrygenta, Andrzeja Markowskiego w 1966 roku. Przez ponad 46 lat festiwal gościł we wnętrzach pięknych starych kościołów i zabytkowych budowli miasta i regionu Dolnego Śląska wielu znakomitych artystów; ostatnio, za sprawą dyrektora Festiwalu, Andrzeja Kosendiaka i dyrektora artystycznego, znanego dyrygenta, Paula McCreesha, festiwal rozrósł się i przeszedł rewitalizację. Zgodnie z wizją swego założyciela jest on świętem różnych gatunków muzyki chóralnej i wokalnej, szczególnie tych osadzonych w tradycji oratoryjnej. Festiwal ma ambicję nie tylko prezentować we Wrocławiu i innych miastach Dolnego Śląska światowe znakomitości muzyczne lecz również inicjować ich współpracę ze znakomitymi muzykami mieszkającymi we Wrocławiu, co z kolei ma na celu wywarcie trwałego wpływu na artystyczny rozwój miasta.

Coraz lepsza opinia Wrocławia jako znaczącego centrum artystycznego znalazła ostatnio potwierdzenie w postaci decyzji o budowie jednej z najbardziej prestiżowych sal koncertowych w Europie, Narodowego Forum Muzyki. Nowy kompleks obejmować będzie salę koncertową na 1800 miejsc, trzy sale kameralne oraz przestrzeń biurową, konferencyjną, wystawienniczą i sale do prób. Forum stanie się siedzibą licznych wrocławskich zespołów i festiwali, jak również organizatorem występów czołowych światowych orkiestr i solistów. Kompleks, który częściowo finansowany jest ze środków Unii Europejskiej, został zaprojektowany przez prof. Stefana Kuryłowicza, zaś nadzór akustyczny nad projektem sprawuje znana firma projektowa Artec. Przewidziane na 2013 rok otwarcie centrum oczekiwane jest z wielką niecierpliwością.

W 2016 roku Wrocław będzie Europejską Stolicą Kultury.

To druga płyta z serii nagrań oratoryjnych zrealizowanych przez Festiwal Wratislavia Cantans i jego dyrektora artystycznego Paula McCreesha. Pierwsze nagranie w cyklu – *Grande Messe des Morts* Berlioza – zostało zrealizowane we wspaniałym gotyckim kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu przez ogromny, specjalnie w tym celu powołany zespół złożony z muzyków Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Wrocławskiej, Chóru Filharmonii Wrocławskiej, Gabrieli Consort & Players, znakomitych młodych polskich muzyków grających na instrumentach smyczkowych oraz muzyków z Chetham's School of Music w Manchesterze grających na instrumentach dętych i perkusyjnych. Nagranie zyskało szerokie uznanie krytyki międzynarodowej:

„...Paul McCreesh, dyrektor artystyczny festiwalu, dogłębnie zinterpretował partyturę i zainspirował swój angielsko-polski zespół, a przede wszystkim znakomity chór, aby razem z nim wczuł się w muzykę i wziął ją sobie do serca..." The Sunday Times

„...McCreesh osiągnął coś zupełnie niezwykłego w tym wykonaniu Requiem... efekt jest oszałamiający..." The Gramophone

Mendelssohn *Elijah* 1846

Nowe nagranie *Eliasza* Mendelssohna stanowi kontynuację szczególnych relacji pomiędzy muzykami z Polski i z Anglii; tym razem Chór Filharmonii Wrocławskiej udał się do Wielkiej Brytanii, aby tam dołączyć do Gabrieli Consort & Players i nowo utworzonego pod auspicjami Paula McCreesha zespołu Young Singers' Scheme. Wspólnie uformowali zespół składający się z ponad czterystu muzyków i dokonali nagrania jednego z wielkich, XIX-wiecznych oratoriów angielskich.

Mendelssohn *Elijah* 1846

MUZYCZNA PRZYGODA

Choć współpraca Chóru Filharmonii Wrocławskiej z zespołem Gabrieli Consort & Players trwa zaledwie pięć lat, zdążyliśmy już zrealizować – zarówno w ramach festiwalu Wratislavia Cantans, jak i na trasach koncertowych – wiele przedsięwzięć obejmujących szeroki zakres repertuaru. Tworzenie tak wielkiego chóru złożonego ze śpiewaków reprezentujących dwa kraje o bardzo różnej stylistyce chóralnej było zarówno przyjemnością, jak i wyzwaniem. W miarę upływu lat takie przedsięwzięcia stworzyły wspaniałe możliwości nie tylko do odnowienia przyjaźni i zawarcia nowych znajomości, lecz również do wymiany poglądów i opinii oraz – przede wszystkim – czerpania ogromnej przyjemności ze wspólnego śpiewania. Nie uważam za przesadę stwierdzenia, że to właśnie owo połączenie jakże często przeciwstawnych poglądów i doświadczeń pod wspólnym kierownictwem (z domieszką serdecznej przyjaźni) polskiego chórmistrza i brytyjskiego dyrygenta nadaje naszym przedsięwzięciom zdumiewające i wyjątkowe brzmienie.

Tym razem do tego dynamicznego układu doszedł jeszcze trzeci element, kiedy do współpracy przy nagraniu jednego z największych arcydzieł chóralistyki, *Eliasza* Mendelssohna, zaproszono dwustu utalentowanych młodych śpiewaków. Było to prawdziwie globalne przedsięwzięcie, w którym nie liczyły się narodowość, wiek i pozycja.

Dźwięk wspaniałej orkiestry XIX-wiecznych instrumentów, przeszywające brzmienie śpiewającego pełnym głosem wielkiego chóru oraz śpiew czworga znakomitych solistów to prawdziwie wyjątkowe doświadczenie. Przede wszystkim jednak, nad całością musiał zapanować dyrygent Paul McCreesh. Zawsze wymagający, częstokroć inspirujący, pełen pasji i wrażliwości wizjoner i idealista stawia przed muzykami wielkie wyzwania zarówno od strony technicznej, jak i emocjonalnej. Potrafi być i demonicznie intensywny, i anielsko delikatny. Współpraca z nim daje chórmistrzowi inną perspektywę, ponieważ nie jest on typowym dyrygentem symfonicznym niezbyt komfortowo czującym się we współpracy ze śpiewakami. Wprost przeciwnie, owładnięty obsesją tekstu Paul McCreesh wręcz uwielbia chóralne barwy i brzmienia. Zawsze traktuje chór jako równorzędnego partnera orkiestry. W *Eliaszu*, gdzie chór jest niezwykle istotnym elementem całego przedsięwzięcia, ma to pierwszorzędne znaczenie.

W Royal Albert Hall, gdzie wykonywaliśmy *Eliasza* w ramach cyklu koncertowego BBC Proms, atmosfera była po prostu elektryzująca, że wspomnę choćby towarzyszący młodym ludziom dreszcz emocji wynikający z faktu doświadczania potęgi muzyki w tak niezwykłym miejscu. Zaś radość przepełniająca licznych muzyków, którzy z najwyższym emocjonalnym zaangażowaniem opowiadają historię proroka Eliasza, na długo pozostanie w pamięci również i zawodowego muzyka. Nie mniej ważne były momenty niezwykłej ciszy i fantastyczny aplauz wielotysięcznej widowni; pomogło nam to przetrwać cztery dni wyczerpujących sesji, jakie nastąpiły potem. Bez wątpienia, dla wszystkich z nas wykonanie i nagranie tego niezwykłego oratorium było najwspanialszą muzyczną przygodą. Rzadkim wydarzeniem łączącym prawdziwy profesjonalizm z czystą pasją, surową energią, a nade wszystko wielką miłością do muzyki.

Agnieszka Franków-Żelazny

Mendelssohn *Elijah* 1846

Proces zbierania informacji, który poprzedza przedsięwzięcie takie jak niniejsze nagranie, siłą rzeczy otwiera przeróżne drzwi do muzycznego świata połowy XIX wieku. Nasze nagranie przygotowane zostało w oparciu o pierwsze wykonania dzieła, które miały miejsce w sierpniu 1846 roku w Ratuszu w Birmingham – po których, szczęśliwie, pozostała znaczna ilość świadectw – oraz pierwsze wykonania londyńskie, które odbyły się w kwietniu 1847 roku w Exeter Hall – tu, niestety, o informacje już trudniej. Po części bierze się to zapewne z różnego podejścia do kwestii organizacji wspomnianych koncertów. W Birmingham daje się niemal wyczuć obywatelską dumę, swego rodzaju determinację, by rzucić wyzwanie wszystkiemu, co można było usłyszeć na angielskiej ziemi. Nie liczono się z kosztami: specjalnie wynajętym pociągiem sprowadzono wielu najznamienitszych londyńskich muzyków, a obszerny program z dumą wymienia wszystkich wykonawców z nazwiska i miejsca zamieszkania. W przypadku wykonań w Exeter Hall wyczuwalne jest inne podejście: organizatorem było towarzystwo, dla którego quasi-religijne uczestnictwo większej liczby amatorów było zapewne istotniejsze niż jakość wykonania samego dzieła; choć przyznać należy, że w późniejszych latach towarzystwo to za sprawą dyrygenta Michaela Costy w znacznym stopniu odzyskało dawną żywotność.

Część przyjętych przez nas rozwiązań oparta była głównie na wykonaniu w Birmingham: odtworzyliśmy zarówno wielkość orkiestry (rozbudowany zespół instrumentów smyczkowych z podwojoną sekcją instrumentów dętych drewnianych, trąbek, instrumentów perkusyjnych i ofiklejd, lecz z pojedynczą sekcją waltorni i puzonów), jak i liczącego około 300 osób chóru (zrezygnowaliśmy z dyskusyjnego zbytku w postaci z górą sześćdziesięciu „brodatych altów" – by użyć określenia samego Mendelssohna!). Przed wyjazdem do Birmingham na próby z chórem i miejscowymi muzykami londyńscy muzycy, tj. około dwóch trzecich składu sekcji instrumentów smyczkowych oraz pojedynczy muzycy sekcji instrumentów dętych drewnianych, odbywali próby z solistami w stolicy. Tym należy tłumaczyć podział orkiestrowych sił solo / ripieno jaki zastosowano tutaj pomiędzy ariami a chórami.

Okres wielkich innowacji w przemyśle nie pozostał bez wpływu i na XIX-wieczną orkiestrę. Trębacze grają na angielskiej trąbce suwakowej zaadaptowanej przez Thomasa Harpera, który wraz z synem wziął udział w premierowym wykonaniu. Instrument ten umożliwia sporadyczne uzyskiwanie dźwięków chromatycznych, choć zasadniczo pozostaje trąbką naturalną; na takie bowiem instrumenty pisane są partie trąbki u Mendelssohna. Podporę sekcji instrumentów dętych blaszanych – miejsce zajęte później przez tubę – stanowią dwie ofiklejdy wspierane przez prawdziwą rzadkość: ofiklejdę kontrabasową zwaną „monstrum". Ten niezwykły instrument został zakupiony przez festiwal w Birmingham w latach 30. XIX wieku, a grał na nim znany francuski wirtuoz, Monsieur Prospere. Powiada się, że na świecie istnieje tylko jeden instrument tego typu w stanie nadającym się do gry. Dla celów niniejszego nagrania został on udostępniony przez pana Rona Johnsona z Albany w stanie Nowy Jork, któremu niniejszym chcemy wyrazić za to ogromną wdzięczność. Zgodnie z obowiązującą do końca XIX wieku

– i niekiedy wykpiwaną – tradycją Sacred Harmonic Society do chóralnej linii basów dodaliśmy również serpenty. Podobnie, w skład sekcji instrumentów perkusyjnych wchodził duży zestaw bębnów zwanych „tower drums"; niewykluczone, że jakieś sto lat wcześniej te same instrumenty wykorzystywał Haendel. Ich ogromne rozmiary sugerują, że zapewne, kiedy tylko było to możliwe, przestrajano je do niższej oktawy, co dawało bardzo spektakularne efekty. Bez wątpienia, żyjących w epoce wiktoriańskiej szczególnie pociągały duże instrumenty basowe; plakaty Sacred Harmonic Society często reklamują „500-700 wykonawców, w tym 16 kontrabasów". Wspaniałe organy w Birmingham zostały zbudowane z myślą o wspieraniu wielkich zespołów chóralnych. Sam Mendelssohn brał udział w korygowaniu instrumentu, który jako pierwsze organy w Anglii posiadał zainstalowane w prospekcie 32-stopowe piszczałki, co potęgowało efekt zarówno akustyczny, jak i wizualny.

Zdumiewa fakt, że *Eliasz* – bez wątpienia najpopularniejsze oratorium XIX wieku – w XX wieku popadł w niełaskę. Odtworzenie tego ogromnego wiktoriańskiego przedsięwzięcia nie jest podyktowane chęcią urzeczywistnienia historycznej fantazji, a pragnieniem ponownego odkrycia potęgi tego niezwykłego dzieła oraz znalezienia odpowiedzi na pytanie, co było powodem, że stało się ono źródłem inspiracji dla całego pokolenia.

Paul McCreesh

Ostatni dźwięk Eliasza utonął w ciągnącej się w nieskończoność owacji, hałaśliwej i ogłuszającej. Wyglądało to, jakby długo wstrzymywany entuzjazm gwałtownie przerwał tamy i rozlał się w powietrzu falą wiwatów. Mendelssohn, w widoczny sposób poruszony, skłonił się w podzięce i szybko zszedł z dyrygenckiego podium; został jednak zmuszony do ponownego wyjścia, czemu towarzyszył nowy wybuch aplauzu i euforii. Nigdy jeszcze nie było tryumfu tak skończonego, nigdy pełniejszego i szybszego uznania dla wielkiego dzieła sztuki. Eliasz to nie tylko chef-d'oeuvre Mendelssohna; to jedno z najbardziej niezwykłych osiągnięć ludzkiego intelektu w ogóle.

Z recenzji „Timesa" z 27 sierpnia 1846 roku.

Komitet nasz, głęboko poruszony bezprecedensowym sukcesem oratorium Eliasz napisanego dla naszego Festiwalu, składa najserdeczniejsze i najgłębsze wyrazy wdzięczności doktorowi Felixowi Mendelssohnowi-Bartholdy'emu za Kompozycję, w której ujawnia się najdoskonalsza wiedza muzyczna i najwyższe walory intelektualne; Kompozycję, która w niedługim czasie znana będzie powszechnie, i która nie tylko przysparza sławy, już przecież wielkiej, Autorowi, lecz sławi sztukę, której daje on wyraz, a której jego geniusz i rozum przydają tak wielkiej świetności.

Wyjątek z protokołu posiedzenia komitetu organizacyjnego Triennale w Birmingham, które odbyło się bezpośrednio po zakończeniu festiwalu, 29 sierpnia 1846 roku. Odtąd *Eliasza*, obok *Mesjasza*, wykonywano podczas każdej kolejnej edycji festiwalu.

Szlachetnemu Artyście, który, mimo iż otoczony kultem Baala sztuki upadłej, potrafił, za sprawą swego kunsztu i geniuszu, na podobieństwo Eliasza wiernie zachować ideał sztuki prawdziwej i pośród kłębów pustych, błahych dźwięków na nowo przyswoić naszym uszom nieskalane tony wrażliwości i prawdziwej harmonii: Wielkiemu Mistrzowi, który wiodąc nas przez labirynt swego dzieła, od delikatnego szeptu po potęgę rozszalałych żywiołów, uświadamia nam jedność swej idei. Z wyrazami wdzięczności, ALBERT, *Pałac Buckingham, 24 kwietnia, 1847 roku.*

Dedykacja Księcia Alberta w książce programowej do drugiego wykonania *Eliasza* w Londynie w Exeter Hall 23 kwietnia 1847 roku w obecności Królowej i Księcia Małżonka.

Mendelssohn *Elijah* 1846

Festiwal pod nazwą Muzyczne Triennale wziął swój początek ze Spotkań Muzycznych, które w nieregularnych odstępach czasu odbywały się w Birmingham od 1768 do 1784 roku, kiedy to zorganizowano festiwal ku czci Haendla. Imprezy te miały na celu zdobycie środków dla miejskiego szpitala. Tym spotkaniom lokalnych elit towarzyszyły występy muzyczne, zaś w ostatni wieczór w salach miejscowego hotelu odbywał się huczny bal. Podobnie jak w przypadku innych imprez tego typu organizowanych w Anglii, takich jak festiwal w Leeds czy festiwal Trzy Chóry (Hereford, Gloucester i Worcester), wykonawcy byli profesjonalistami. Należeli do nich chłopcy i mężczyźni z lokalnych chórów katedralnych i kościelnych, a także pochodzący z tych chórów soliści. Jednakże na przestrzeni XIX wieku soprany chłopięce zaczęto zastepwać żeńskimi. W czasie wykonania *Eliasza*, w 1864 roku, już tylko czterech chłopców pozostało w sekcji sopranów, natomiast głos altowy wciąż tworzyli mężczyźni (Mendelssohn miał nawet wyrazić zdziwienie na widok „brodatych altów"). Pierwsze alcistki w ramach „eksperymentu" przyjęto do chóru w 1847 roku. Od tego momentu kobiety wykonywały partie zarówno altu, jak i sopranu, a chór stał się zespołem składającym się głównie z amatorów jedynie wspieranych przez zawodowców. Nawet w tym wczesnym okresie funkcjonowania zespołu bardzo wysoki poziom prezentowali muzycy orkiestry wywodzący się głównie z londyńskich orkiestr teatralnych i koncertowych. Wielu solistów-śpiewaków – nierzadko rekrutujących się z kontynentu – cieszyło się sporym międzynarodowym uznaniem. Ostatnia edycja festiwalu w Birmingham odbyła się w 1912 roku, a jego imponująca spuścizna obejmuje premiery wielkich

oratoriów Dvořáka, Saint-Saënsa, Liszta, Parry'ego, Brucha, Gounoda oraz – a właściwie przede wszystkim – *Snu Gerontiusa* Elgara.

W 1799 roku dyrektorem festiwalu został miejscowy prawnik Joseph Moore i to właśnie w trakcie jego energicznego urzędowania udało się przekonać Mendelssohna do przyjazdu do Birmingham. Nie była to pierwsza wizyta kompozytora w Anglii, bowiem w 1829 roku odwiedził już Londyn. Moore zapraszał go na festiwal do Birmingham w 1837 i 1840 roku w charakterze pianisty, organisty i kompozytora. Niezwykły status wielkiej znakomitości, jaki Mendelssohn wkrótce zyskał (a i spadek dochodów festiwalu w 1843 roku, kiedy był nieobecny) czyniły z niego oczywistego kandydata na stanowisko dyrygenta-rezydenta festiwalu w 1846 roku. Przy tej okazji zamówiono również u niego nowe oratorium; ze względów zdrowotnych Mendelssohn nie czuł się na siłach, by dyrygować przez cały festiwal, zgodził się jednakże skomponować i poprowadzić *Eliasza*.

Stworzenie wielkiego dzieła chóralnego opartego na wątkach starotestamentowych, jak na przykład historii Eliasza, kompozytor zaczął planować już w 1837 roku. Prowadził w tej sprawie ożywione dyskusje z przyjacielem, librecistą Karlem Klingemannem. I choć ten, koniec końców, wycofał się ze współpracy nad przedsięwzięciem, nie wpłynęło to na ich przyjacielskie stosunki. Zamówienie komitetu organizacyjnego festiwalu w Birmingham na nowe oratorium spowodowało, że Mendelssohn powrócił do tematu, zaś zadanie napisania niemieckiego libretta przypadło Juliusowi Schubringowi.

Korespondencja Mendelssohna z Josephem Moorem wskazuje, że uważał on zlecenie za wielce wymagające, sugerując wręcz na cztery miesiące przed festiwalem, by zamiast zamówionego oratorium wykonano na festiwalu inne dzieło, ukończoną już *Atalię*. Można się tylko domyślać, jaką ulgę przyniósł organizatorom festiwalu list Mendelssohna z 8 maja 1846 roku: „*W najbliższych dwóch tygodniach mam zamiar przesłać całość pierwszej części mego oratorium. Jest to, bez wątpienia, większa z obu części dzieła; chóry drugiej części dotrą do Anglii około początku lipca, zaś cała reszta – do połowy tegoż miesiąca. Rzecz jasna, Deo volente*". Do zrobienia pozostawało jednak wiele. Niemieckie libretto wymagało tłumaczenia, które na prośbę Mendelssohna, zadowolonego z wcześniejszej współpracy, zamówiono w Londynie u Williama Bartholomew. Z odpowiednim wyprzedzeniem musiały zostać wygrawerowane płyty i wydrukowane partie chóru, by ten miał dość czasu na przygotowania do wykonania utworu, które miało odbyć się 26 sierpnia. Mendelssohn zaś wprowadzał zmiany i nanosił poprawki zarówno w partyturze, jak i w głosach (stosując system kolorowych oznaczeń) jeszcze w trakcie prób w Londynie, na tydzień przed premierą. Wiele światła na proces tłumaczenia rzuca korespondencja Mendelssohna z Bartholomew. Prowadzona wyłącznie po angielsku, jest dowodem imponującej znajomości tego języka przez Mendelssohna oraz dogłębnego zainteresowania samym tłumaczeniem i to nie tylko kwestiami prozodii, lecz również koniecznością przełożenia luterańskiej frazeologii libretta na anglikańską frazeologię *Biblii Króla Jerzego*. Mendelssohna i Bartholomew łączyła prawdziwie partnerska współpraca. Kompozytor nierzadko sugerował korekty tekstu, sam zaś przyjmował od Bartholomew wiele propozycji zmian muzycznych

dotyczących miejsc, w których bardziej odpowiadały one strukturze języka angielskiego. Co więcej, nieobecna w pierwotnym zamyśle uwertura do utworu powstała właśnie za namową Bartholomew.

Festiwal w Birmingham zwyczajowo przyciągał wyśmienitych śpiewaków zarówno z Wielkiej Brytanii, jak i Europy kontynentalnej. Angażowano zazwyczaj kilkanaście osób, które rozdzielały między siebie partie solowe. Mendelssohn, któremu szczególnie zależało na dobrej obsadzie partii Eliasza, pisał do Josepha Moore'a 8 maja 1846 roku: „*Absolutnie niezbywalnym warunkiem sukcesu mego Oratorium jest znakomity baryton – ktoś taki jak Pischek bądź Staudigl czy Oberhofer*". Komitet organizacyjny festiwalu zdecydował się na Josepha Staudigla, który odniósł oszałamiający sukces.

Partia sopranu została napisana z myślą o słynnym „szwedzkim słowiku", Jenny Lind, która nie mogła jednak wziąć udziału w premierze i zaśpiewała tę rolę dopiero po śmierci Mendelssohna. W premierowym przedstawieniu partię tę zaśpiewała Maria Caradori-Allan. Nieskrywana irytacja Mendelssohna, wyrażona w liście do przyjaciela, wiele mówi o ideałach wokalnych, jakim hołdował: „*…najgorsza była partia sopranu… wszystko takie ładne, takie przyjemne, takie eleganckie, a jednocześnie takie bezbarwne, takie nieczułe, takie nieinteligentne, takie bez wyrazu, że muzyka nabrała tak ugrzecznionego charakteru, że jeszcze dzisiaj doprowadza mnie to do szewskiej pasji, kiedy o tym pomyślę*". Inne role zostały obsadzone lepiej; partię kontraltu śpiewała Maria Hawes, której wykonanie *O rest in the Lord* tak bardzo podziałało na Mendelssohna, że porzucił plany usunięcia arii. Kompozytor nie szczędził również pochwał młodemu tenorowi Charlesowi Lockeyowi, pisząc w liście do brata, że „*śpiewał ostatnią arię tak pięknie, że musiałem mocno zebrać się w sobie, by nie okazywać wzruszenia i dalej trzymać równe tempo*".

W 1846 roku z wielkim zainteresowaniem oczekiwano pojawienia się Mendelssohna, który zdążył już stać się ulubieńcem festiwalu. Jak pisze reporter londyńskiego „Timesa", poranek w dniu koncertu był pogodny, a niebo bezchmurne. Rzesze melomanów przybywały do Ratusza w Birmingham wszelkimi rodzajami transportu konnego. Przestrzegano przy tym jednokierunkowej organizacji ruchu oraz sztywnych zasad dotyczących wysadzania pasażerów ustanowionych przez komitet organizacyjny Triennale. Od wczesnego ranka New Street na odcinku pomiędzy hotelem „Hen and Chickens" położonym u wylotu ulicy na rynek Bull Ring a Ratuszem pełna była gapiów. Publiczność również przybyła wcześnie, podobnie jak chór i orkiestra, które zajęły swe miejsca na długo przed godziną 11.30, kiedy to dyrygent, Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy, stanął za pulpitem. Wykonanie *Eliasza* miało potrwać ponad dwie i pół godziny – osiem fragmentów doczekało się bisów w trakcie wykonania – po czym nastąpiła krótka przerwa, po której zaprezentowano półgodzinny zestaw innych utworów. Czterystu wykonawców i dwutysięczna publiczność przez ponad trzy i pół godziny pozostawała na swoich miejscach w sali koncertowej dysponującej ledwie jednym, niewielkim szaletem!

Choć Mendelssohn był zachwycony zarówno wykonaniem, jak i przyjęciem dzieła, czuł jednak potrzebę – jak to często miał w zwyczaju – wprowadzenia

kolejnych zmian. W liście do swego londyńskiego wydawcy określił tę ciągłą potrzebę korygowania swoich utworów mianem „okropnej choroby", która w jego przypadku jest przypadłością ciężką i chroniczną. W wydaniu, jakie miało ukazać się w kolejnym roku, wprowadził niezliczoną ilość drobnych poprawek w instrumentacji, harmonii i zapisie głosów; wprowadzał również i poważniejsze zmiany, w tym poprawki w libretcie, w miejscach, w których czuł, że może lepiej wykorzystać strukturę utworu. Zapewne najbardziej niezwykłą korektą partytury jest ostatnia część dzieła, gdzie znacząco rozbudowana została scena, w której Eliasz fetowany jest jako prorok Mesjasza.

Jedną z najbardziej znanych „ofiar" edytorskich zapędów Mendelssohna stał się uroczy duet *Lift thine eyes* na sopran i kontralt z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych oraz dętych instrumentów drewnianych. Chorley, krytyk muzyczny „Athenaeum", przytacza historię, jak po koncercie promieniejący Mendelssohn zaprosił go na przechadzkę: „Chodźmy, pokażę panu najładniejszą trasę spacerową w całym Birmingham". Następnie powiódł Chorleya i innych przyjaciół nad kanał Gas Street Basin. Tam przez ponad godzinę spacerowali trasą ciągnika przeciągającego barki i dyskutowali o nowym oratorium. Według Moore'a, innego członka grupy, to właśnie tam i wtedy, pośród hałd węgla i żużla, naszła Mendelssohna myśl, by zmienić duet w słynny dziś tercet!

Pomimo podejmowanych przez Mendelssohna prób wprowadzenia kolejnych artystycznych udoskonaleń, premiera *Eliasza* była niewątpliwym sukcesem, i to we wszystkich aspektach. Był to bez wątpienia jeden z wielkich dni w życiu kompozytora, co wyraził w liście do Frau Livii Frege z 31 sierpnia 1846 roku: „*bogaty, pełen dźwięk orkiestry i ogromnych organów, w połączeniu z potęgą brzmienia chóru, który śpiewał z nieukrywanym entuzjazmem; wspaniałe brzmienie tej ogromnej sali, podziwu godny angielski tenor; a i Spaudigl, którego talenty i umiejętności znasz wszak bardzo dobrze, a który wybornie stanął na wysokości zadania; świetne solistki śpiewające partie drugiego sopranu i kontraltu; wszyscy wykonywali tę muzykę z wyjątkowym zapałem i największą żarliwością, w pełni oddając walory nie tylko najgłośniejszych fragmentów, lecz również najłagodniejszych pian i to w sposób, jakiego nigdy wcześniej nie słyszałem w wykonaniu takiej rzeszy ludzi; jestem ponadto pod wrażeniem wspaniale reagującej publiczności – już to życzliwie wyciszonej i zachowującej się jak mysz pod miotłą, już to pełnej euforii i reagującej entuzjastycznie – wszystko razem to dobry znak w dniu premiery. W rzeczy samej, nigdy w życiu nie słyszałem lepszego, czy powiedzmy, równie dobrego wykonania; jestem też niemal pewien, że już takowego nie usłyszę, gdyż tak wspaniałe połączenie tak wielu wyjątkowych elementów, jak przy tej okazji, już się nie powtórzy*".

Derek Acock

JOHN FORSYTH I PAUL McCREESH

John Forsyth, dyrektor North East Youth Chorale, rozmawia z Paulem McCreeshem o nagraniu *Eliasza* Mendelssohna.

John Forsyth: Istnieje wiele wielkich oratoriów, które mógł pan wybrać do nagrań. Dlaczego Eliasz?

Paul McCreesh: W historii muzyki niewiele jest dzieł, które odniosłyby tak olśniewający sukces jak ten, który zwieńczył premierę *Eliasza*. Jednak dzisiaj to oratorium jest uznawane często za kompozycję drugorzędną: chciałem cofnąć się w czasie, by odkryć, co też w tym dziele tak bardzo zafascynowało XIX-wieczną publiczność.

I cóż udało się ustalić?

Pomimo swego kultowego statusu, *Eliasz* to w znacznej mierze wytwór swego czasu. Bez względu na to, jak bardzo staralibyśmy się dowieść, że istnieje jedna, trwała i nieprzemijająca prawda religijna, w gruncie rzeczy, czas i moda wywierają wpływ na wszystko, również i na idee religijne. *Eliasz* jest nie tylko wielkim muzycznym dziełem sztuki, ale utworem, który stanowi świadectwo pewnego określonego momentu w historii angielskiej religijności: Mendelssohn również wyraźnie zdawał sobie sprawę z ogromu artystycznych możliwości, jakie oferowała tworząca się wówczas tradycja angielskich towarzystw śpiewaczych. A ponieważ kilka lat wcześniej kompozytor wykonywał już w Birmingham *Św. Pawła*, w tym momencie wiedział już, jak udanie pisać na duży chór i orkiestrę. *Eliasz* jest bez wątpienia najwspanialszym przykładem XIX-wiecznej angielskiej literatury chóralnej, mimo że pochodzi z początku stulecia... i został napisany przez Niemca!

Mendelssohn *Elijah* 1846

Na tym etapie życia Niemiec Mendelssohn był już chyba bardzo zanglicyzowany?

Istotnie. Był bardzo popularny i to nie tylko wśród muzyków – znali go nawet książę Albert i królowa Wiktoria. Bez wątpienia był niezwykle uroczym człowiekiem. I chociaż *Eliasz* został skomponowany do niemieckiego libretta, Mendelssohn bezsprzecznie chciał stworzyć w pełni przekonujące tłumaczenie, opierając się na Biblii wszędzie tam, gdzie to było możliwe. Prowadził intensywną korespondencję z tłumaczem Williamem Bartholomew, która, oprócz innych swoich walorów, stanowi świadectwo wyjątkowej znajomości języka angielskiego przez kompozytora.

W jakim stopniu, pana zdaniem, osobowość samego Mendelssohna znajduje odbicie w takim doborze tematu?

Mimo że zawsze istnieje groźba nadinterpretacji, uważam za ciekawe to, iż dwa wielkie oratoria Mendelssohna, *Św. Paweł* i *Eliasz*, skupiają się na dwóch postaciach, które są na pewnym poziomie outsiderami. Prawdopodobnie nie jest dziełem przypadku, że postacie te wzbudzały wielkie zainteresowanie Mendelssohna – obcokrajowca o żydowskich korzeniach, wyznawcy tak luteranizmu w Niemczech, jak i anglikanizmu w Anglii.

W jaki sposób Mendelssohn potraktował narrację dramatyczną w historii Eliasza?

Eliasz – jak wiele oratoriów – nie rozwija się w oparciu o ciągłą, linearną narrację dramatyczną. Jest zbudowany wokół szeregu biblijnych epizodów, zdarzeń z życia Eliasza, które zostają następnie luźno ze sobą powiązane – podobnie, jak to się dzieje w *Mesjaszu*. *Eliasz* jest często krytykowany ze względu na fakt, że większość

fragmentów o większym ładunku dramatycznym zawiera się w części pierwszej. Jest to wszakże pułapka oceny oratorium przy zastosowaniu kryteriów operowych. Druga część, ze wspaniałą finalną apoteozą sławiącą Eliasza jako zwiastuna nadejścia Mesjasza, doskonale sprawdza się z religijnego punktu widzenia: wciąga słuchacza – wszak to obowiązek oratorium – i podsuwa mu religijny morał o kontemplacyjnym charakterze. W rozumieniu tradycji oratoryjnej *Eliasz* jest dziełem zwartym; z jednej strony wiele zawdzięcza tradycji wczesnych oratoriów, z drugiej – jest dziełem na wskroś nowoczesnym.

Zawsze odnoszę wrażenie, że postać Eliasza nakreślona została z ogromną dozą sympatii; nie jest to papierowy święty, a prawdziwy mężczyzna z krwi i kości, który płaci wysoką cenę za toczoną przez siebie walkę na polu moralności. Dla nas, dzisiaj, jego postać to jakże pożądany kontrast dla wiktoriańskich tendencji moralizatorskich.

W utworze widoczne są wielorakie wpływy; przede wszystkim dominuje duch Bacha.

Tak, wpływ, jaki na Mendelssohna wywarł Bach, jest powszechnie znany. Jestem przekonany, że jego duch musiał unosić się nad Mendelssohnem przez całe życie, zwłaszcza, kiedy pracował na tym samym organowym chórze. Wydaje się, że Mendelssohn przyswoił sobie rozległe dziedzictwo muzyki luterańskiej, co zaowocowało nie tylko quasi-chorałami; wspaniały chór aniołów *Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth* mógłby równie dobrze wyjść spod ręki Praetoriusa czy Schütza. Odnoszę jednak wrażenie, że w utworze tym obok ducha Bacha znalazł również miejsce duch Haendla: wszystkie te dramatyczne momenty pod koniec drugiej części – zwłaszcza ogień i powietrzne trąby towarzyszące wniebowzięciu Eliasza – niezawodnie przywodzą na myśl *Izraela w Egipcie*.

O ile wcześniejsze oratoria, których spadkobiercą jest Eliasz, wykonywane były przeważnie przez niewielkie zespoły chóralne, o tyle do tego nagrania zgromadził pan ogromne siły. Dlaczego?

Zawsze bardzo zależało mi na tym, by przy danej kompozycji pracować z odpowiednią grupą ludzi – było nie było, jestem pierwszym dyrygentem, który nagrał *Pasję wg św. Mateusza* jedynie w solowej obsadzie! Oratoria Haendla, nawet za jego czasów, wykonywane były z dużą obsadą – bez wątpienia nieobce były mu orkiestry składające się z sześćdziesięciu smyczków i zdwojonych instrumentów dętych drewnianych – wykonania tych utworów w końcu XVIII i na początku XIX wieku były bardzo mocno rozbudowane. Niewątpliwie, Mendelssohn był świadkiem wykonań, w których brały udział setki wykonawców. Wielka ilość materiałów dotycząca premiery *Eliasza* w Birmingham to prawdziwe błogosławieństwo; nie mogliśmy oprzeć się pokusie, by nasza wersja bazowała na tym właśnie wykonaniu.

Jakie wyzwania stawia praca z tak wieloma ludźmi – nie tylko śpiewakami, ale i wielką orkiestrą?

Procesowi koordynacji prac tak wielkiego zespołu zawsze towarzyszą trudności. Jednak stale pamiętam, że maksymalnie wierne odtworzenie tego, co zrobili pierwsi wykonawcy, stanowi niemalże gwarancję sukcesu. To fascynujące. W wersji

z Birmingham trąbki i perkusja zostały podwojone, zaś puzony i waltornie nie – wydaje się oczywiste, że powinno to zakłócić równowagę. Tymczasem, przez całe dziesięć dni trwania projektu ani na chwilę nie zakwestionowałem równowagi w zespole. To się po prostu sprawdzało! Rzecz jasna, istotnym czynnikiem jest użycie instrumentów historycznych, gdyż z natury rzeczy bardziej nadają się one do odtwarzania subtelności orkiestrowych kompozycji Mendelssohna.

Muszę przyznać, że byłem zdumiony tym, jak ponad setka muzyków grających na instrumentach smyczkowych zaprezentowała grę tak subtelną i pełną niuansów.

Tak, zgadzam się, że lekkość dźwięku była cudowna. Dźwięk orkiestry wykorzystującej wyłącznie struny jelitowe i grającej z minimalnym vibrato jest niesłychanie bogaty, piękny i barwny, a to dzięki temu, że instrumenty przemawiają w sposób naturalny. Przy tego typu instrumentach znacznie łatwiej też zastosować się do bardzo drobiazgowych wskazówek artykulacyjnych Mendelssohna.

Ile czasu zajęła panu praca z najważniejszymi muzykami nad przygotowaniem całego przedsięwzięcia?

Jednym z najwspanialszych uczuć, jakie towarzyszyło mi w trakcie całego tego projektu, była świadomość, że każdy z czterystu muzyków biorących w nim udział chce, by odniosło ono wielki sukces. Mnóstwo czasu spędziłem na rozmowach z najważniejszymi muzykami na temat instrumentów. Podczas premiery użyto najrozmaitszych instrumentów; w skład orkiestry w Birmingham wchodziło wielu starszych wiekiem muzyków, nierzadko amatorów, którzy, jak się nam wydaje, używali instrumentów niekoniecznie najnowszych. Wielu zapewne grało na skrzypcach w stylu „przejściowym", barokowo-klasycystycznym. Obok nich byli na pewno muzycy grający na nowszych instrumentach, używający nowych smyczków Tourte'a. Ponadto, przygotowanie części instrumentów do gry w starym systemie obejmowało równe naprężenie wszystkich czterech strun, zaś przygotowanie innych, w nowszym systemie, wprowadzało lekkie stopniowanie naprężenia pomiędzy struną najwyższą a najniższą. By to wrażenie odtworzyć, zebraliśmy bardzo szeroki wachlarz instrumentów smyczkowych i stworzyliśmy orkiestrę mieszaną. Jednakże przeciwwagą dla tej swoistej dowolności był absolutnie rygorystyczny wymóg dotyczący strun: wykorzystywanie wyłącznie strun historycznych – co, jeśli mam być szczery, jest zbyt często ignorowane przez tak zwane zespoły instrumentów historycznych – to wizytówka brzmienia zespołu Gabrieli.

Byłem również zaskoczony bardzo eksponowaną rolą, jaką w projekcie odgrywały organy.

Wydaje mi się, że w znakomitej części muzyki sakralnej organy powinny odgrywać o wiele istotniejszą rolę w ogólnym planie dźwiękowym, niż jest to obecnie praktykowane. Organy Ratusza w Birmingham były oczywiście najbardziej efektownym instrumentem swoich czasów i mieliśmy wielkie szczęście, że mogliśmy wykorzystać je w nagraniu. Ich dźwięk został nałożony elektronicznie, gdyż emisja dźwięku jest tak intensywna, że w trakcie nagrań w Ratuszu byłoby niesłychanie trudno uzyskać zadowalający balans. Dobrze wiedzieć, że od czasu do czasu nowoczesna technologia sprawdza się lepiej niż określone aspekty oryginału!

Ile pracy kosztowało pana przygotowanie partytury do nagrania?

Eliasz nie jest pod tym względem trudną kompozycją: dostępne są trzy bardzo dobre wydania, więc nie musiałem przygotowywać mojej własnej wersji, co zdarza mi się dosyć często. Tym niemniej, sporo pracy kosztowało mnie przygotowanie partytury wokalnej, gdyż tutaj istnieje wiele drobnych, wymagających uzgodnienia różnic. Moim głównym celem było bowiem doprowadzenie do tego, by angielski tekst dobrze spełnił swoją rolę. Z korespondencji na temat libretta, jaką Mendelssohn prowadził z Williamem Bartholomew, wiemy, że bardzo zależało mu na tym, by tekst sprawdził się w wersji angielskiej; dał nawet Bartholomew wolną rękę, by tam, gdzie to konieczne, dokonywał zmian w zapisie muzycznym. Ogólnie rzecz biorąc, jakość angielskiego libretta jest naprawdę wyjątkowa, choć tu i ówdzie pojawia się jakiś problem prozodyczny, zwłaszcza w recytatywie; kilka problemów pojawia się również w końcowej części dzieła, gdzie można odnieść wrażenie, że kompozytor i librecista działali pod presją czasu. Poczyniłem w tekście kilka drobnych zmian ułatwiających zgranie słowa z muzyką oraz eliminujących problemy ze zrozumieniem tekstu.

Pomimo wielkiego sukcesu, jakim była premiera Eliasza, Mendelssohn nadal dokonywał w nim zmian. Czy może pan je opisać?

Chociaż skład zespołu odzwierciedla premierowe wykonanie dzieła w Birmingham, jeśli chodzi o partyturę, wykorzystujemy standardową wersję tekstu muzycznego Mendelssohna, która zawiera istotne przeróbki dokonane przez kompozytora przed kolejnymi wykonaniami dzieła w Exeter Hall w kolejnym roku. I chociaż ostatnimi czasy pierwsza wersja – ta prezentowana w Birmingham – doczekała się fascynującej rekonstrukcji, nie da się ukryć, że zmiany, które wprowadził Mendelssohn, stanowią zasadniczy postęp w kwestiach formy, struktury i muzycznego szczegółu.

Zastanawiam się, czy obok tradycji towarzystw śpiewaczych, premiery takich dzieł miały wpływ na rozwój edukacji muzycznej w Wielkiej Brytanii. Zapewne nie jest dziełem przypadku, że przyjęta w 1872 roku, a zatem ledwie kilka dekad później, ustawa o edukacji po raz pierwszy włączyła muzykę do programu szkolnego. A od czego zaczyna się muzyczną edukację dzieci? Od śpiewu!

W owym czasie istniało prawdziwe zainteresowanie śpiewem chóralnym. Muzyka chóralna była postrzegana jako zdrowe zajęcie, zwłaszcza jeśli powiązane ono było z głoszeniem Słowa Bożego. W skład chóru i orkiestry, które wystąpiły na koncercie zorganizowanym przez Sacred Harmonic Society w londyńskiej Exeter Hall, wchodziło wielu amatorów, którzy traktowali swój udział w kategoriach doświadczenia etycznego czy quasi-religijnego. Nie mówiąc o tym, że dla wielu uczestników wydarzenia oratorium wykonywane w celach charytatywnych, jak działo się to często od czasów Haendla, stanowiło samo w sobie odpowiednio godną motywację.

W jaki sposób zebrał pan taki wielki zespół chóralny dla potrzeb tego nagrania?

Choć brzmienie wielkiego chóru potrafi być porywające, zawsze jednak dokładam wszelkich starań, by w przypadku dużego zespołu uzyskać tę samą elastyczność i piękno dźwięku, jakich wymaga się od małej grupy wykonawców. Zawsze mówię

wówczas o próbie stworzenia „największego chóru kameralnego na świecie": chcę uzyskać pełen barwowych niuansów, wyrazisty śpiew, jaki potrafi stworzyć chór kameralny, a jednocześnie móc upajać się ową niezwykłą potęgą brzmienia, jaką są w stanie zaoferować jedynie wielkie zespoły. Moim zdaniem *Eliasz* wymaga takiej właśnie obsady. Jak to często bywa w muzyce, jeśli cofnąć się do tygla stworzenia, do chwil, kiedy dzieła te ujrzały światło dzienne, odkrywa się pewną kluczową prawdę; niewykluczone, iż dociera się do samej esencji tego, co spowodowało, że te pierwsze wystawienia odniosły tak oszałamiający sukces, a wtedy dzieło nagle ożywa na nowo. Mnie *Eliasz* jawi się przede wszystkim jako jedyne w swoim rodzaju „działanie wspólnotowe", i to na dobre sto lat przed pojawieniem się terminu „outreach", oznaczającego zaangażowanie na rzecz społeczności lokalnej.

Radość, jaką dawał ten projekt, brała się z faktu, że do udziału w nim udało się nam zaangażować ludzi z wielu różnych środowisk. Produkcja ta stanowi kontynuację szczególnych związków, jakie łączą mnie z miastem Wrocław, które jest sponsorem tego nagrania. Jako dyrektor artystyczny odbywającego się w tym mieście Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans, miałem możliwość po raz kolejny współpracować ze wspaniałym Chórem Filharmonii Wrocławskiej, jednocześnie kierując moim własnym zespołem Gabrieli. Przedsięwzięcie to było również okazją dla wielu młodych ludzi, by doświadczyć radości, jaką daje grupowy śpiew chóralny, gdyż pod sztandarami programu Gabrieli Young Singers Scheme udało się zebrać razem cztery czołowe chóry młodzieżowe z Wielkiej Brytanii. Dzięki tej inicjatywie młodzi śpiewacy i wspaniali szefowie ich zespołów zyskali rzadką możliwość występu w profesjonalnym otoczeniu, co bez wątpienia będzie dla nich wielką zachętą do dalszej pracy. Głęboko wierzę w talent młodych ludzi i już dawno przekonałem się, że im wyżej podnieść im poprzeczkę, tym wyżej skaczą. Jestem przekonany, że sukces tego projektu jest tego najlepszym dowodem.

A czy trudno było prowadzić same próby? Wykonawcy mieli w sobie sporo entuzjazmu i jak wynika z pańskich słów, wszyscy byli naprawdę zmobilizowani, ale pokierowanie taką rzeszą ludzi musiało być niemałym, oględnie mówiąc, wyzwaniem.

Oczywiście, jednym z takich wyzwań była dla mnie praca z zespołem, w skład którego wchodzili 14-latkowie i jeden z najznamienitszych barytonów na świecie! Bardzo złożone problemy trzeba omawiać w sposób wystarczająco zrozumiały dla jednych, a jednocześnie nieprzesadnie trywialny dla innych. Koniec końców, wszystko sprowadza się do pracy zespołowej – chciałbym skierować szczególne wyrazy uznania pod adresem członków zespołu Gabrieli i śpiewaków z Wrocławia, którzy bardzo mocno zaangażowali się w ten projekt, dając z siebie dosłownie wszystko zarówno w sensie muzycznym, jak i osobistym. Całe przedsięwzięcie spajała zdumiewająca potrzeba współpracy: w miarę postępów prac zawodowcy siadywali obok młodych ludzi, udzielając im rad i wskazówek. Wiem, że dla wielu z tych zawodowych muzyków było to prawdziwie poruszające doświadczenie i przeżycie, którego nigdy nie zapomną – to najwspanialsze wyrazy uznania.

Pracując z wieloma z tych młodych ludzi w trakcie tego przedsięwzięcia, mogę z całą pewnością stwierdzić, że za jego sprawą stali się innymi ludźmi.

To fantastyczne. Uważam, że mamy wielki obowiązek pilnować, by talenty następnego pokolenia nie zostały zmarnowane. Stworzeniu naszego programu Young Singers Scheme nie przyświecała chęć wykształcenia kolejnego pokolenia zawodowych muzyków. Jeśli wyłoni on ledwie kilka osób, które trafią do tego świata – świetnie. Mnie jednak równie mocno zajmuje kwestia kształtowania i inspirowania publiczności jutra. Jak tylko mogę, próbuję wpoić młodym ludziom umiejętność należytego docenienia tej wspaniałej sztuki i w ten sposób dorzucić choć niewielki kamyczek do ogródka doświadczeń, jakie oferuje im życie.

Uważam, że musimy określić nasz stosunek do kultury podstawowej. Nauka języka wielkiej sztuki, muzyki i literatury trwa, lecz kiedy się już ten czas poświęci, staje się to źródłem wielkiej satysfakcji. W szybko prącym do przodu świecie, który kładzie nacisk na rozrywkę doraźną, nad sztukami pięknymi zawisła groźba: przyswojenie języków kultury, czy to sztuki czy muzyki, zabiera sporo czasu; stoi to w całkowitej sprzeczności z rytmem współczesnego świata. Nie byłem wychowywany w jakiejś szczególnie wyrafinowanej atmosferze, otoczony ze wszystkich stron dziełami literackimi i nadal nie określiłbym siebie mianem człowieka renesansu, ale miałem szczęście, że zarówno moi rodzice, jak i szkoła zachęcali nas do rozsądnego eksperymentu i nieunikania kontaktu ze światem sztuki. Obawiam się, że zbyt wielu młodych ludzi jest takiego kontaktu pozbawionych. Jestem jednak pragmatykiem: nie każdy człowiek na świecie musi chcieć śpiewać *Eliasza*. Serce mi się jednak kraje na myśl o tym, że są ludzie, którzy chcieliby czegoś takiego doświadczyć, a są takiej możliwości pozbawieni.

Mendelssohn *Elijah* 1846

ORGANY RATUSZA W BIRMINGHAM

Ratusz w Birmingham, nowa świątynia muzyki otwarta w 1834 roku, wyposażony był w ogromne, bardzo nowoczesne organy autorstwa Williama Hilla. W Wielkiej Brytanii był to jedyny w tym czasie instrument posiadający w prospekcie piszczałki 32-stopowe. W ciągu kolejnych kilkunastu lat organy powiększono i rozbudowano, dzięki czemu stały się głośniejsze, a ich dźwięk barwniejszy niż dźwięk jakiegokolwiek innego instrumentu w całym kraju. Głównym zadaniem organów było towarzyszenie dużym festiwalom muzycznym, w ramach których odbywały się wielkie koncerty chóralne, oraz, w miarę upływu czasu, solowe recitale organowe. Mendelssohn, który grał na tym instrumencie w 1837 i 1840 roku, uważał, że jego traktura jest zbyt ciężka. Sugestie kompozytora spowodowały, że organy dopracowano, zaś organmistrzostwo w Wielkiej Brytanii znalazło się w orbicie wpływów kontynentalnych. W wyniku tego ujednolicono proporcje określające elementy kontuaru, jak na przykład usytuowanie klawiatur manuałowych w stosunku do klawiatury pedałowej; poszerzono ponadto zakres tej ostatniej, co umożliwiło wykonywanie utworów Bacha. Na tych właśnie organach przyjaciel Mendelssohna, dr Gauntlett, zagrał podczas prawykonania *Eliasza* w 1846 roku.

Przy nagrywaniu niniejszej płyty podjęto próbę możliwe najpełniejszego odtworzenia historycznej materii tego wielokrotnie przebudowywanego instrumentu. Ponieważ z biegiem lat poszczególne sekcje organów były dekomponowane – zamieniano głosy na wiatrownicach, rejestry, jak również zmieniano ciśnienie powietrza – trudno dziś z całą pewnością stwierdzić, jakie dźwięki spłynęły spod palców dra Gauntletta podczas premiery *Eliasza*. Mamy nadzieję, że eliminując rejestry przemawiające głosem bez wątpienia współczesnym (na przykład całą wiatrownicę z Bombardą czy część urządzeń dodatkowych Willisa III z lat 30. XX wieku) oraz odtwarzając – nie bez udziału wyobraźni – to, co wiemy na temat brzmienia organów budowanych przez Hilla we wcześniejszym okresie życia, udało nam się zbliżyć do oryginału. Bez większego ryzyka pomyłki można przyjąć, że Gauntlett zastosował oba nowatorskie podówczas rozwiązania wykorzystujące głosy 32-stopowe: piszczałki językowe i labialne (te drugie, stojące w prospekcie, były malowane) oraz wysokociśnieniowy głos *Tuba Mirabilis* (zwany wówczas *Grand Ophicleide*). W rzeczy samej, wstąpienie Eliasza do niebios w ognistym rydwanie domaga się niewątpliwie głosu *Grand Ophicleide*, by wypełnić treścią coś, co w przeciwnym razie byłoby ledwie ubogą fakturą orkiestrową. Ze swego miejsca za kontuarem (ulokowanym bliżej środka sceny niż obecnie) Gauntlett kreował centralny dźwięk, wokół którego grała orkiestra. W niniejszym nagraniu święty grzmot organów, który towarzyszy jedynie boskim chórom, ma odgrywać również rolę rdzenia obudowywanego dźwiękami chóru i orkiestry.

William Whitehead

Mendelssohn *Elijah* 1846

GABRIELI YOUNG SINGERS SCHEME

The Gabrieli Young Singers Scheme został utworzony w 2010 roku i ma na celu rozszerzanie możliwości śpiewu chóralnego dla najbardziej utalentowanych młodych śpiewaków brytyjskich. W projekcie uczestniczą chóry młodzieżowe (Chetham's Chamber Choir, North East Youth Chorale, Taplow Youth Choir i Ulster Youth Choir) z różnych części Zjednoczonego Królestwa. Każdy z zespołów osiągnął bardzo wysoki poziom wykonawczy dzięki talentowi i zaangażowaniu inspirujących chórmistrzów i pracowitych śpiewaków. Zamysłem projektu jest wsparcie dla tych poczynań poprzez możliwość rozwoju umiejętności technicznych i poszerzania repertuaru, a co najważniejsze, angażowanie młodych ludzi we wspólne wykonywanie najważniejszych dzieł repertuaru klasycznego na najwyższym poziomie.

Głównym założeniem Gabrieli Young Singers Scheme jest stworzenie dostosowanych do potrzeb poszczególnych chórów programów edukacyjnych, prowadzonych przez śpiewaków i nauczycieli Gabrieli Consort & Players oraz dyrektora artystycznego Paula McCreesha. Programy edukacyjne koncentrują się na wykonywaniu znaczących dzieł oratoryjnych i przygotowują młodych chórzystów do ważnych występów koncertowych z Gabrieli Consort & Players, przez co umożliwiają następnemu pokoleniu w Wielkiej Brytanii osiągnięcie pełnego potencjału muzycznego zarówno w charakterze przyszłych wykonawców, jak melomanów.

ODMŁODZENIE ELIASZA

Jedną z osób, które w sierpniu 2011 roku wzięły udział w niniejszym nagraniu, była Emily Riddle – uczestniczka programu Gabrieli Young Singers Scheme. Była chórzystka Chetham's Chamber Choir, a obecnie studentka anglistyki n Uniwersytecie Cambridge oraz stypendystka programów muzyki chóralnej i instrumentalnej, zaśpiewała w grupie altów. Tak opowiada o swoich doświadczeniach:

Z perspektywy czasu trudno jest znaleźć właściwe słowa, żeby opisać wykonywanie i nagrywanie *Eliasza*. Jak to się dzieje w przypadku wielu innych miłych wspomnień, mam wrażenie, że moje doświadczenia zlały się w jedną wspaniałą, surrealistyczną, rozmazaną plamę dźwięku i koloru. Najsilniejsze wspomnienie pozostało jednak bardzo wyraźne: ponad czterysta głosów połączonych wszechogarniającym duchem muzyki. Taka wspólnota nie zna granic; choć muzycznie reprezentujemy różne narody i różne pokolenia, przywiodła nas tam wszystkich wspólna chęć, by doświadczenie wspaniałego oratorium Mendelssohna nie pozostało jedynie naszym udziałem, czy udziałem słuchaczy wypełniających Royal Albert Hall, lecz stało się dostępne dla wszystkich i o każdej porze.

Dla mnie, młodego muzyka, była to wspaniała lekcja. Możliwość wglądu w świat muzyków zawodowych była sama w sobie fascynująca: to, w jaki sposób w całej sekcji instrumentów smyczkowych odtwarzano najmniejsze niuanse pracy smyczka po to, by uzyskać efekt pełnej spójności; to, czym historyczne instrumenty i techniki różnią się od moich doświadczeń jako wiolonczelistki; to, jak każdy muzyk w pełni koncentrował się na najmniejszej nawet nutce historycznego świata

dźwięków. Wielkim źródłem inspiracji byli również soliści: nigdy nie zapomnę poczucia absolutnej pewności towarzyszącej każdemu wyśpiewywanemu przez nich słowu. Nic z tego nie byłoby wszakże możliwe – a z wysokości podium chóru widać to było wyraźnie – bez wizji, siły i artystycznej wiarygodności Paula McCreesha. To on stanął przed liczącą setki osób grupą wykonawców i przekuł nasz entuzjazm dla tej muzyki w spójną całość. Tak, proces prób i nagrań był momentami trudny, ale jedynie prawdziwe wyzwanie może dać prawdziwe poczucie spełnienia.

Determinacja, by zarówno w sali koncertowej, jak i w studio stworzyć coś wyjątkowego, była wręcz namacalna. Cielec ofiarowany przez proroków Baala nie stał się zaczynem duchowego oświecenia; mam nadzieję, że ci, którzy dzisiaj i w przyszłości słuchać będą naszej muzycznej ofiary, podzielą nasze uczucie spełnienia.

Emily Riddle

Jesteśmy wdzięczni The Goldsmiths' Company, The Golsoncott Foundation, Tony'emu Wingate'owi i the Harold Hyam Wingate Foundation, Sir Siegmund Warburg Voluntary Settlement oraz Johnowi & Anne-Margaret Waltononom za wsparcie udzielone Gabrieli Young Singers Scheme.

Mendelssohn *Elijah* 1846

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Założony przez Paula McCreesha w 1982 roku zespół Gabrieli Consort & Players to światowej sławy interpretatorzy wielkiego repertuaru chóralnego i instrumentalnego od renesansu po współczesność. Inspirujące wykonania zespołu obejmują wielkie dzieła tradycji oratoryjnej, wirtuozowskie programy *a cappella* oraz nowatorskie opracowania muzyczne przygotowywane z myślą o rekonstrukcjach historycznych. Gabrieli są uznanymi wykonawcami oratoriów Händla i pasji Bacha, a ich nagrania dla wytwórni płytowej Deutsche Grammophon zostały uhonorowane licznymi nagrodami na całym świecie.

Zespół jest stałym gościem najbardziej prestiżowych sal koncertowych całego świata. Bliskie więzi łączą go z wrocławskim festiwalem Wratislavia Cantans oraz z cieszącym się wielkim uznaniem Chórem Filharmonii Wrocławskiej, z którym zespół współpracuje przy realizacji międzynarodowych tras koncertowych.

Gabrieli Consort & Players przykłada wielką wagę do współpracy z młodymi muzykami. W październiku 2010 roku powołano do życia specjalny program pod nazwą Gabrieli Young Singers Scheme. Daje on młodym śpiewakom z czterech czołowych chórów młodzieżowych możliwość odbywania prób i występowania u boku profesjonalnych muzyków zespołu.

CHÓR FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ

Powstałym w 2006 roku Chórem Filharmonii Wrocławskiej kieruje Agnieszka Franków-Żelazny. Zespół szybko zdobył miano czołowego wykonawcy muzyki chóralnej w Polsce, a jego dynamiczny wizerunek kształtuje z jednej strony szerokie spectrum chóralnej muzyki *a cappella*, z drugiej zaś oratoria i monumentalne dzieła symfoniczne. Zespół regularnie współpracuje z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Wrocławskiej i Wrocławską Orkiestrą Barokową.

Chór Filharmonii Wrocławskiej coraz wyraźniej zaznacza też swoją obecność na arenie europejskiej; jego najnowsze przedsięwzięcia obejmują współpracę z tak znanymi zespołami, jak Gabrieli Consort & Players i Orkiestra NDR. Zespół występował w znanych salach koncertowych Europy oraz na wielu festiwalach. Był również pierwszym polskim chórem, który wziął udział w cyklu koncertów BBC Proms. Znany z frapującego i niesztampowego programu współpracował z takimi dyrygentami, jak Paul McCreesh, Jacek Kaspszyk, Krzysztof Penderecki, James MacMillan, Mike Brewer i Bob Chilcott.

PAUL McCREESH

Paul McCreesh cieszy się wielką renomą zarówno na polu muzyki dawnej, jak i współczesnej muzyki orkiestrowej. Uznanie zapewniły mu mistrzowskie i prekursorskie wykonania w salach koncertowych i operowych. Wspólnie z zespołem Gabrieli Consort & Players, którego jest założycielem i dyrektorem artystycznym, występował na estradach najbardziej renomowanych sal koncertowych oraz na najważniejszych festiwalach na całym świecie. Zaś współpraca z firmą płytową Deutsche Grammophon zaowocowała powstaniem cenionej i pokaźnej dyskografii.

McCreesh regularnie współpracuje z czołowymi orkiestrami i zespołami chóralnymi. W jego działaniach coraz ważniejsze miejsce zajmują wielkie dzieła chóralne, jak *Requiem wojenne* Brittena, *Niemieckie requiem* Brahmsa czy *Stworzenie świata* i *Pory roku* Haydna. Wielkim uznaniem cieszą się również jego dokonania na polu opery, gdzie dyrygował produkcjami Händla, Glucka i Mozarta w czołowych teatrach operowych Europy.

Z wielkim entuzjazmem McCreesh odnosi się do pracy z młodymi muzykami; na stałe współpracuje z Chetham's School of Music w Manchesterze oraz wieloma młodzieżowymi orkiestrami i chórami zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i poza jej granicami. Jest wieloletnim dyrektorem festiwalu Brinkburn Music w hrabstwie Northumberland, a od 2006 roku dyrektorem artystycznym festiwalu Wratislavia Cantans.

ROSEMARY JOSHUA

Urodzona w Cardiff Rosemary Joshua ukończyła Royal College of Music w Londynie i została przyjęta w poczet jego członków. Jest jednym z najbardziej wszechstronnych sopranów lirycznych swego pokolenia. Występowała na deskach wielu znakomitych scen całego świata, m.in. w Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scali, operach monachijskiej i berlińskiej oraz na festiwalach w Glyndebourne i Aix-en-Provence. Jej repertuar obejmuje liczne role: od Zuzanny *(Wesele Figara)*, Zerliny *(Don Giovanni)* i Despiny *(Cosi fan tutte)* po Lisiczkę *(Lisiczka Chytruska)*, Tytanię *(Sen nocy letniej)*, Anne Trulove *(Żywot rozpustnika)* czy Helen w światowej prapremierze *Oresta* Manfreda Trojahna. Przede wszystkim kojarzona jest jednak z muzyką Händla – światowy rozgłos przyniosły jej tytułowe partie w *Semele* i *Partenope*, jak również role Kleopatry *(Juliusz Cezar)*, Angeliki *(Orlando)*, Ginewry *(Ariodante)*, Poppei *(Agrypina)* i Nitocris *(Belshazzar)*.

Artystka odnosi równie wielkie sukcesy na estradach koncertowych; występuje z wieloma znakomitymi orkiestrami, a w swoim dorobku ma występy z takimi dyrygentami, jak Bicket, Bolton, Elder, Harding, Harnoncourt, Herreweghe, Jacobs, Mackerras, Norrington i Rattle.

SARAH CONNOLLY

Pochodząca z hrabstwa Durham Sarah Connolly ukończyła Royal College of Music w Londynie, w którym następnie uzyskała członkostwo. Zdobyła uznanie, wykonując wielkie role liryczne repertuaru mezzosopranowego, m.in. Oktawiana *(Kawaler srebrnej róży)*, Kompozytora *(Ariadna na Naksos)*, Dydony *(Trojanie)*, Małgorzaty *(Potępienie Fausta)*, Romea *(Capuleti i Montecchi)*, Sekstusa *(Łaskawość Tytusa)*, Brangien *(Tristan i Izolda)*, Fryki *(Złoto Renu* i *Walkiria)* oraz Dydony Purcella, Orfeusza Glucka i Marii Stuardy Donizettiego. Jest również uznaną odtwórczynią ról Händlowskich: Juliusza Cezara, Ariodanta, Kserksesa, Ruggiera i Agryppiny.

Występowała na najznakomitszych scenach całego świata, m.in. w Metropolitan Opera, Covent Garden i La Scali, a jej dokonania koncertowe obejmują występy na festiwalach w Aldeburghu, Edynburgu, Lucernie, Salzburgu i Tanglewood, na Festiwalach Trzech Chórów oraz BBC Proms, gdzie w 2009 roku dała niezapomniany występ jako gościnna solistka koncertu finałowego. Ma na koncie liczne nagrania i dwie nominacje do nagrody Grammy. W 2010 roku otrzymała komandorię Orderu Imperium Brytyjskiego.

ROBERT MURRAY

Robert Murray studiował w Royal College of Music i National Opera Studio w Londynie. W 2003 roku został laureatem II nagrody w konkursie im. Kathleen Ferrier oraz zakwalifikował się do programu Jette Parker Young Artist at the Royal Opera House Covent Garden.

Rozgłos zapewniły mu liczne role operowe; wykonuje zarówno repertuar klasyczny – np. partie Tamina *(Czarodziejski flet)*, Ferranda *(Cosi fan tutte)* czy Don Ottavia *(Don Giovanni)* – jak i współczesny – role Toniego Reischmanna *(Elegia dla młodych kochanków* Henzego), Benvolia *(Romeo i Julia)*, Męskiego Chóru *(Gwałt na Lukrecji)* czy Toma Rakewella *(Żywot rozpustnika)*. Występował w Royal Opera House, Covent Garden i English National Opera w Londynie; Opera North w Leeds oraz na Festiwalu w Salzburgu. Jego nagrania obejmują m.in. recital złożony z utworów Brahmsa, Poulenca i Barbera zarejestrowany z Simonem Lepperem czy fragmenty opery *Gloriana* Brittena nagrane z Edwardem Gardnerem dla wytwórni Chandos. Artysta wziął również udział w nagraniu *Dzieł wszystkich* Poulenca, dokonanym przez Malcolma Martineau dla wytwórni Signum.

SIMON KEENLYSIDE

Simon Keenlyside urodził się w Londynie. Śpiewał role markiza Posy (Wiedeń, Monachium, Madryt, Londyn), Hamleta (Genewa, Barcelona, Londyn), Pelléasa (San Francisco, Genewa, Madryt, Paryż, Salzburg, Londyn), hrabiego Almavivy (La Scala, Wiedeń, Monachium, Metropolitan Opera, Londyn), Papagena (Scottish Opera w Glasgow, Paryż, Wiedeń, La Scala, Metropolitan Opera, Festiwal w Salzburgu, Londyn), Billy'ego Budda (Wiedeń, Londyn – Royal Opera i English National Opera), Don Giovanniego (Bruksela, Ferrara, Zurych, Wiedeń, Tokio, Barcelona, Londyn), Wozzecka (Paryż) i Makbeta (Wiedeń).

Keenlyside prowadzi szeroko zakrojoną działalność koncertową; występował pod batutą wielu czołowych dyrygentów świata, z takimi orkiestrami, jak Europejska Orkiestra Kameralna, Filharmonicy Berlińscy, Orkiestra Symfoniczna Miasta Birmingham, Londyńska Orkiestra Symfoniczna, Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra czy Filharmonicy Wiedeńscy.

Często występuje w Wiedeńskiej Operze Narodowej (Posa, Rigoletto i Wozzeck), Royal Opera House w Londynie (Eugeniusz Oniegin, Germont-ojciec, Papageno i Makbet) oraz Bayerische Staatsoper w Monachium (Eugeniusz Oniegin, hrabia Almaviva, Germont-ojciec i Wozzeck). W 2007 roku otrzymał nagrodę ECHO Klassik w kategorii Śpiewak Roku, a w 2011 roku został uhonorowany nagrodą Wokalista Roku przez magazyn „Musical America". W 2003 roku został kawalerem Orderu Imperium Brytyjskiego.

JONTY WARD

Jonty Ward, który śpiewał w chórze od szóstego roku życia, niedawno zakończył pełną sukcesów karierę sopranisty w oksfordzkim chórze New College, w którym występował jako pierwszy chórzysta. Pod batutą Edwarda Higginbottoma rozwijał swe zainteresowania muzyką chóralną oraz śpiewał na licznych koncertach w całej Europie i Ameryce Północnej. Jego najnowsze dokonania to udział w nagraniach *Requiem* Mozarta i *Exultent Superi* Couperina. Jest uczniem Magdalen College School w Oksfordzie w klasie o profilu muzycznym, kontynuuje swe zainteresowania wokalne oraz doskonali solistyczną i orkiestrową umiejętność gry na instrumentach klawiszowych (fortepian i organy) i strunowych (skrzypce i altówka).

PODZIĘKOWANIA Niniejsza płyta, która jest drugą w serii nagrań zawierających najważniejsze oratoria, stanowi kontynuację współpracy pomiędzy Festiwalem Wratislavia Cantans, Narodowym Forum Muzyki i Gabrieli Consort & Players. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Andrzeja Kosendiaka – Dyrektora Generalnego Festiwalu Wratislavia Cantans i Prezydenta Miasta Wrocławia – Rafała Dutkiewicza. Bez ciągłego wsparcia tych wspaniałych osób i ich finansowego zaangażowania w tę serię wydawniczą nie byłoby możliwe nagranie tak wspaniałego repertuaru. Wyrazy wdzięczności kierujemy również do BBC Proms za zaprezentowanie na żywo wykonania *Eliasza* w Royal Albert Hall w ramach sezonu 2011.

Ponadto pragnę wyrazić szczególną wdzięczność tym, którzy wsparli nagranie, a także Gabrieli Young Singers Scheme. Podziękowania kieruję do Richarda Browna, Jana Louisa Burggraafa, Johna Cryana, Sir Vernona i Lady Ellis, Alana Gemesa, Rona Haylocka, Patricka i Valerie McCreesh. Jestem także wdzięczny badaczom, którzy pomagali mi w poszukiwaniach, a szczególnie Derekowi Acockowi i Rachel Milestone.

Paul McCreesh